Don. Lud. 131

<36619995580011 S

<36619995580011

Bayer. Staatsbibliothek

Ueber die Studien der griechischen Künstler.

Von
Dr. Ludwig Schorn.

— τοῖς τῶν ζώντων εἴδεσιν ἀπεικάζων τὸ ἔργον, ζωτικωτέρους ποιεῖς φαίνεσθαι τοὺς ἀνδριάντας.

Xenoph. Memorab. III, 10, 7.

Heidelberg,
bey Mohr und Winter.
1818.

1818

Fürstlich Löwenstein-Wertheim-Rosenberg'sche
HOFBIBLIOTHEK
* Kleinheubach *

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Fürstlich Löwenstein-
Wertheim-Rosenberg'sche
HOFBIBLIOTHEK
* Kleinheubach *

07/od 231

Vorrede.

Der Entwurf zu dieser Abhandlung wurde bereits vor zwey Jahren gemacht. Von früher Neigung zur bildenden Kunst getrieben, war ich theils durch Studium ihrer Theorie und Geschichte, theils, so weit meine Verhältnisse solche gestatteten, durch praktische Versuche, zu der Ueberzeugung gelangt: daß alle Kunstübung von unmittelbarer Nachahmung der Natur ausgehen müsse, und desto vortrefflicher sey, je vollkommener ihr die Darstellung der Natur gelinge. Mit dieser Ansicht fand ich jedoch manches, was seit Winckelmann besonders über die Eigenthümlichkeit und historische Entwicklung der griechischen Kunst gesagt worden war, in Widerspruch, und so fühlte

ich das Bedürfniß, mich durch genauere Nachforschungen über diesen Gegenstand ins Klare zu setzen.

Freunde, Kenner der Kunst und des Alterthums, schenkten den ersten Proben der Arbeit Beyfall, und munterten zu weiterer Ausführung und öffentlicher Bekanntmachung auf, indem sie glaubten, es könne dadurch vielleicht ähnlichem Bedürfniß mancher Künstler und Kunstfreunde begegnet werden.

Zugleich sah ich mein Beginnen aufs glücklichste gefördert, da ich während der Ausarbeitung die neuesten, mit meiner Ueberzeugung so sehr übereinstimmenden Forschungen und Entdeckungen im Gebiete der griechischen Kunst kennen lernte. Quatremere-de-Quincy's großes Werk, die Schriften über Lord Elgin's Erwerbungen, und über die auf Aegina entdeckten Statuen, bestärkten mich in manchen Vermuthungen, und gaben mir über andere Gewißheit. Der äginetischen Bildwerke kann ich nicht erwähnen, ohne mich freudig zu er-

innern, daß ich einem ihrer verdienstvollen Entdecker, Herrn Baron Haller von Hallerstein, die früheste Anleitung zur Ausübung der bildenden Kunst verdanke.

War es mir von der einen Seite durch jenes günstige Zusammentreffen sehr erleichtert, das Verhältniß der griechischen Kunst zur Naturnachahmung darzulegen, so fühlte ich von der andern, daß eine kurze Erörterung meiner Ansicht, wie ich sie anfangs hatte vorausschicken wollen, zur Erreichung meines Zwecks nicht genügen würde — ich überzeugte mich, daß Betrachtungen über das Wesen der Kunst im Allgemeinen erst den Standpunkt für die folgende historische Darstellung angeben müßten. Vielleicht ist es mir gelungen, einiges, was in den bisherigen Untersuchungen über bildende Kunst theils übersehen, theils nur angedeutet wurde, genauer zu entwickeln, und die Ausführlichkeit der Einleitung wird dann um so eher Entschuldigung finden.

In der historischen Abhandlung war eine möglich vollständige Würdigung der vorzüglichsten Künstler nothwendig; daher wollte ich solche, die mir bedeutend schienen, über die jedoch kein bestimmteres Urtheil sich wagen ließ, wenigstens durch Anführung ihrer Werke näher bezeichnen und im Kreis ihrer Zeitgenossen hervorheben. Ich erwähne dieß, weil sonst Aufzählungen von Kunstwerken hie und da müssig scheinen könnten.

Ueberhaupt aber darf ich hoffen, daß das redliche Bestreben, sich über einen schwierigen Gegenstand Klarheit zu verschaffen, und seine Ueberzeugung nach bestem Vermögen mitzutheilen, nicht verkannt werden, und diesem ersten Versuch die Nachsicht der Leser erwerben wird.

Die Arbeit wurde größtentheils auf dem Lande, mit beschränkten literarischen Hülfsmitteln, vollendet, weßhalb der Alterthumskenner vielleicht manche Hinweisung auf ältere und neuere Schriften des Fachs vermissen

dürfte. Was ich von bedeutenden und seltenen Werken habe benutzen können, verdanke ich den Herren Vorstehern der Königlichen Centralbibliothek in München, und dem Herrn Regierungs-Präsidenten Freyherrn von Asbeck in Würzburg, welchen, so wie mehreren verehrten Freunden, die mich durch Hülfsmittel und Ermunterung unterstützten, hiemit öffentlich meine Dankbarkeit an den Tag zu legen ich mich verpflichtet fühle.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Einleitung. Vom Schaffen des Künstlers -- 1—115

Ueber die Studien der griechischen Künstler.

I. Anfang der griechischen Kunst als Handwerk ---------------------------- 122—161

II. Sinn der Griechen für Schönheit -- 162—173

III. Wissenschaftliche Fortschritte und Uebergang vom Handwerk zur Kunst ------ 174—192

IV. Fortgang der Kunst bis auf Phidias -- 193—215

V. Die Zeit des Phidias ------------ 216—301

VI. Ueberblick der griechischen Kunst von ihrer Blüthe bis zu ihrem Verfall -------- 302—343

Einleitung.

Vom
Schaffen des Künstlers.

1.

Elemente der Kunstschöpfung.

Die Erscheinung des vollendeten Kunstwerks scheidet sich vor dem reflektirenden Verstand in drey Elemente.

Die allgemeinste Wirkung, die das Kunstwerk auf den Beschauer ausübt, beruht darin, daß es eine Idee nicht bloß abstrakt ausspricht, sondern lebendig für den Sinn darstellt. Diese lebendige Darstellung der Idee ist höchste Bestimmung des Kunstwerks. Es wird dadurch als wahres Eigenthum des Menschen, als Produkt seiner freyen geistigen Schöpferkraft bezeichnet.

Wie in der Dicht- und Tonkunst durch Wort und Ton, so ist die Idee in der bildenden durch Gestalt ausgesprochen. Die Gestalt aber, nicht bloß als Form gedacht, sondern als Daseyn unter allen Bedingungen körperlicher Wesenheit (Form, Farbe, Textur, Dichtigkeit rc.) ist Prinzip aller Erscheinung der Materie und Grundgesetz der Natur. Sie ist nur Eigenthum der Natur, keineswegs Eigenthum des menschlichen Geistes, und kann also nicht frey von diesem erschaffen werden. Er muß sie, die schon vorhandene, nur begreifen, und, nach seinen Zwecken modificirt, wiedergeben.

Hieraus ist klar, daß der Satz: die bildende Kunst sey Nachahmung der Natur, sich nur auf eines der angegebenen Elemente beziehe.

Ein drittes ist erforderlich, daß beyde in Wirklichkeit treten. Dieses ist der Stoff, an welchem die Gestalt, als Träger der Idee, zur Erscheinung gebracht wird. Wie wichtig dieß Element sey, obgleich es außer dem Gebiete des Geistigen liegt, erhellt daraus, daß bloß nach der Verschiedenheit des Stoffs sich die Zweige der bildenden Kunst scheiden. Die Gestalt, als Körper betrachtet, wie sie wirklich ist, muß auch als Körper für Gesicht und Gefühl zugleich dargestellt werden; das Mate-

rial dazu, ein fester oder zu festigender Körper, erhält daher Form von allen Seiten. Dieß ist das Gebiet der Plastik. — Sieht der Künstler aber die Gestalt nur als Fläche, wie sie dem ganz unerfahrenen Auge in der That erscheint, so kann er sie auch nur in der Fläche wiedergeben, durch Umriß, Licht und Schatten und Farbe. Dieß ist das Gebiet der Malerey.

Die Plastik ist vollendeter in ihrer Beschränkung, da sie nur die Form, aber diese wirklich, darstellt; die Malerey ist unvollkommener bey umfassenderem Beruf, denn sie bildet mit der Form zugleich andere Eigenschaften der Substanz, alles aber nur dem Scheine nach.

Faßt man nun in Beziehung auf diese drey an dem Kunstwerk erkannten Elemente die subjektive Thätigkeit des Künstlers selbst ins Auge, so findet sich: daß die Darstellung der Idee von dem Gemüthe des Künstlers als freye Poesie ausgeht; daß hingegen das Mittel zu dieser Darstellung, die in der Natur gegebene Gestalt, Sache der wissenschaftlichen Erkenntniß ist; daß endlich beyde, Mittel und Zweck, nur ins Daseyn treten können durch eine äußerliche Kunstfertigkeit, welche der menschlichen Erfindungskraft angehört. So zerfällt also

die ganze Thätigkeit des Künstlers in das poetische, wissenschaftliche und technische Element.

2.

Schöne Darstellung, das höchste Princip.

Hiermit ist jedoch das Wesen des künstlerischen Producirens, wie des hervorgebrachten Kunstwerks selbst, nicht vollständig ausgesprochen. Das Vermögen und der Drang des Künstlers, Ideen durch Gestalt darzustellen, wird erweckt und geleitet durch die dem künstlerischen Gemüth eingeborene Sehnsucht nach dem Schönen. Keinem, der zur bildenden Kunst Beruf hat, ist diese Sehnsucht ganz fremd, obgleich sie, nach eines jeden Eigenthümlichkeit, sich unter den verschiedensten Formen zeigt.

Was das Schöne, absolut genommen, sey, bleibt dem Künstler dunkel. Er fühlt, daß es das unbegreifliche Ziel seines Strebens ist, eine Vollkommenheit, ein Höchstes, das in der Idee ruht, das aber allein der Empfindung, nicht dem Verstand erkennbar ist, und darum durch Sinn und Einbildungskraft als Erscheinung aufgefaßt werden müßte. Und doch findet er weder diese Erscheinung des höchsten Schönen in der Natur, die davon nur

Spuren und Andeutungen trägt, noch fühlt er in sich selbst etwas mehr als die Fähigkeit, sich ihm zu nähern, indem er schafft und bildet. So strebt er ihm nach mit Sehnsucht; mit einer Sehnsucht, die desto höher steigt, je näher ans Ziel er in seinen Darstellungen gelangt, die aber nie vollkommene Befriedigung findet, weil er stets, nicht das höchste Schöne, nur eine besondere Schönheit, als Eigenschaft eines besonderen Gegenstandes, gleichsam einen einzigen Strahl der unerreichbaren Sonne, zu entwickeln vermag; wie die Natur selbst, in welcher alle Schönheit nur ein Besonderes ist, und bald so, bald anders sich kund thut, je nachdem sie an diesem oder jenem Gegenstand erscheint.

Das ist vielleicht die Bestimmung der schönen Kunst, in ihrem Entwicklungsleben die Idee des Schönen, wie sie der Menschheit beschieden worden, ihrem ganzen Gebiete nach auszumessen, so daß die Kunst jedes Volks oder Zeitalters nur einen Theil der großen Kreislinie ausmacht, welche die gesammte menschliche beschreibt.

Die Forderung der Schönheit, als nothwendiger Eigenschaft des Kunstwerks ist nicht weniger tief in dem Verlangen des Beschauers als in dem Gemüthe des Künstlers begründet.

Knüpfen wir diese Betrachtungen an die früheren an, so wird klar: daß ein durch Vereinigung der obengenannten Thätigkeiten entstandenes Werk nur dann der bildenden Kunst wirklich angehöre, wenn es eine schöne Darstellung enthält. Schöne Darstellung ist die erste Bedingung aller bildenden Kunst.

Und da das Schöne nur Gegenstand der Empfindung ist, wie das Wahre Gegenstand der Vernunft und das Gute Gegenstand des sittlichen Gefühls — so ist auch allein die Empfindung fähig, den Gesammteindruck aufzunehmen, den das Kunstwerk auf die Seele des Beschauers macht. Was daher die Theorie von dem Wesen des Kunstwerks und des künstlerischen Schaffens zu sagen unternimmt, giebt sie stets unter dem Vorbehalt, daß alles die Empfindung Betreffende, als nicht in das Gebiet der Reflexion gehörig, nur angedeutet, nicht beschrieben, viel weniger erklärt werden könne.

3.
Die Technik.

Die Wirkung des Geistes und Gemüths auf die in angeborener Gabe beruhende, durch Uebung auszubildende Kunstfertigkeit der Hand, richtet sich

nach dem inneren Verhältniß der geistigen und körperlichen Fähigkeit, und ist daher in jedem Individuum verschieden. Es ließe sich nachweisen, wie z. B. Mangel an Empfänglichkeit des Sinnes für Form oder Farbe sich in den Werken vieler Künstler geäußert hat. Ueberhaupt aber entspringt aus der Eigenthümlichkeit der Ansicht, welche der Künstler von den Gestalten der Natur, die er nachbildet, faßt, und wonach seine technische Behandlung sich richtet und gewöhnt, jene äußerliche Originalität, die man unter dem Namen der Manier eines Meisters kennt. Jeder Künstler muß daher nothwendig eine eigne Manier haben, obgleich Uebereinstimmung der künstlerischen Anlage sie einer fremden nah bringen kann.

Hierdurch ist jedoch die Uebertragung technischer Methode vom Lehrer auf den Schüler nicht ausgeschlossen. Im Gegentheil, sie ist höchst nothwendig. Denn es wird mehr als ein Menschenleben erfordert, um alle technischen Vortheile, deren Entdeckung oft nur der Zufall veranlaßt, zu sammeln und gehörig zu benutzen. Undankbar wäre der Künstler, welcher nicht Gebrauch machen wollte von dem, was seine Vorgänger mit Mühe erworben, und was die Zeit als gut und nützlich erprobt hat.

Er würde sich selbst den größten Nachtheil bringen, da von der Vollkommenheit der technischen Behandlung und der Freyheit, welche der Künstler sich darin erwirbt, größtentheils die letzte Vollendung des Kunstwerks abhängt. Der widerstrebende Stoff kann nur durch Methode bezwungen, und die Freyheit der Behandlung nur durch ununterbrochene Uebung erworben werden. Wenn im Folgenden also von andern dem Künstler nothwendigen Erfahrungen und Kenntnissen die Rede seyn wird, so bleibt dabey vorausgesetzt, daß er nicht bloß schauend, sondern arbeitend und nachbildend sich dieselben aneignen, daß sein Nachdenken und Forschen von steter technischer Uebung begleitet seyn müsse.

4.

Strenge der Wissenschaft.

Die Erscheinungen der Natur sollen durch die bildende Kunst nicht bloß angedeutet, sondern in getreuer Nachbildung dem leiblichen Auge vorgeführt werden; der Beschauer fordert, daß sie ihm in ihrer ganzen Naturwahrheit und Lebendigkeit sich darstellen. Jede Kunstart hat hierin ihre Gränzen, aber was sie innerhalb derselben zu leisten vermag, dazu ist sie auch unbedingt verpflich-

tet. Der Künstler ist also streng angewiesen auf die genauste Kenntniß der Naturerscheinungen, die er darstellen soll. Weit entfernt, daß ihm gedankenlose Erfahrung, oberflächliche Auffassung genügen dürfte, er muß mit dem Ernste der Wissenschaft seinen Gegenstand begreifen, um mit Bewußtseyn und nach wahren, auf die Eigenthümlichkeit des Objekts gegründeten Gesetzen seine Nachahmung erschaffen zu können.

Das gesamte Reich der Natur steht der Kunst zu Gebote; Organisches und Unorganisches, Lebloses und Lebendiges bildet sie nach, es giebt keine Gestalt, ja selbst keine vorübergehende Erscheinung der Natur, die ihr nicht zur Darstellung ihrer Ideen nothwendig oder behülflich seyn könnte. Indessen ist der menschliche Körper ihr würdigster Gegenstand. Auf ihn vorzüglich also beziehen sich die Bemerkungen, welche über die wissenschaftliche Auffassung und Darstellung der Gestalt hier Platz finden.

5.

Charakter.

Ist Gestalt überhaupt zu betrachten als das Prinzip, wonach die Einheit der Materie sich in

Vielheit spaltet, als die Bedingung, unter welcher allein das einzelne Materielle besteht; so erhellet, daß sie nicht willkührliche Beschränkung und Entäusserung des Einzelnen, sondern vielmehr nothwendiger Erfolg der eigenen Maaßgebung ist, durch welche die schaffende Naturkraft ihr Daseyn und ihre Verwandtschaft mit dem Geistigen beurkundet *). Das Wesen der Gestalt besteht also darin, daß die schaffende Kraft und das durch diese wirkende geistige Princip sich kund thut im Organismus.

Das Gesetz und Maaß, unter welchem die Gestalt erscheint, beruht auf dem innern Verhältniß ihrer physischen und geistigen Elemente, und bestimmt mithin ihren unveränderlichen Standpunkt im Reich der Dinge. Es ist kein todtes Zahlenverhältniß — im Gegentheil, ein lebendiges Zusammenwirken aller, solchem Einzelnen einwohnenden besonderen Kräfte, aus dessen Eigenthümlichkeit erstlich der Begriff der Gattung und Art, dann die entschiedene Einzelnheit des Individuums hervorgeht. Dieses zur Einheit geschlossene Verhältniß der Kräfte, an der Gestalt ausgesprochen, heißt Charakter. **)

*) S. Schelling über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur. S. 22.

**) S. Schelling am angeführten Orte S. 33.

Der Charakter der Gattung und Art ist bloßer Begriff; er kann nie für sich und abgesondert in der Natur erscheinen. Vielmehr wird er nur lebendig in der Begränzung des individuellen Charakters, indem er sich als nothwendige und bleibende Grundanlage desselben kund thut. Individuelle Begränzung ist unerlaßlich zum lebendigen Daseyn der Gestalt, mithin kann auch die Kunst nur in den Gränzen der Individualität Gestalten mit Lebendigkeit darstellen. Ihre Sorge, ihr Beruf ist, und ihr Vermögen reicht dahin, daß sie, ohne das Maaß des individuellen Charakters überschreiten zu können, den der Gattung und Art in ihm mit völliger Bestimmtheit hervortreten lasse.

Auf den niederen Stufen der Organisation besteht der Charakter im Zusammenwirken bloß physischer Kräfte, ist in Gattungen und Arten oft willkührlich verschieden, in Individuen einförmig, und gehört nur in allgemeinen Beziehungen dem Gebiete des Geistigen an. Je höher die Entwicklung gedeiht, je inniger das Physische sich mit dem Geistigen vereint, desto höhere Bedeutung erhält der Charakter, desto bestimmter werden seine allgemeinen Kennzeichen, desto mannichfaltiger und sprechender die Individualität der Gestalten. In der menschlichen

Natur erreicht diese Entwicklung für unsre Erkenntniß den höchsten Punkt. Der Charakter des Menschlichen, der in allen seinen Erscheinungen sich als getheilt in die Verschiedenheit der beyden Geschlechter darstellt, verzweigt sich, nach dem Vorherrschen jeder besondern Anlage des Körpers, Geistes oder Gemüths, auf so mannichfache Weise, daß wohl niemals zwey ganz ähnliche Menschen gefunden werden mögen.

Die Entwicklung dieser so unendlich zart abgestuften Verhältnisse der individuellen Anlagen, in der leblosen sowohl als in der lebendigen Natur, erhält jedoch ihre besondere Richtung, wird theils gehemmt, theils beschleuniget dadurch, daß im Reich der Dinge kein Einzelnes vom Andern unabhängig bleibt, durch das Zusammenseyn. Wie zween einander nah stehende Bäume sich auf der gemeinschaftlichen Seite wenig, auf der entgegengesetzten desto stärker ausbreiten, so entwickeln sich auch die Anlagen jedes menschlichen Individuums nach Maaßgabe der vielfachen Einwirkungen, der Anreizungen und Widerstrebungen, der schlimmen und guten Begegnisse, die es von der äußern Umgebung, in deren Kreis sein Leben fällt, erfahren muß. Sein Charakter entfaltet sich daher nicht rein aus seiner

innern Natur, sondern folgt mehr oder weniger auch jenen äußern Bestimmungen. Mithin ist jeder menschliche Charakter theils natürlich — in den innern Verhältnissen seiner Naturanlagen gegründet, und durch günstige äußere Verhältnisse entwickelt —, theils historisch — durch beschränkende Einwirkungen von Außen aufgehalten und verändert. Beydes ist in ihm verschmolzen, und die von der Natur angelegte Mannichfaltigkeit wird dadurch noch erhöht.

Der Charakter beseelter Individuen erleidet überdieß noch besondere vorübergehende Veränderungen durch die augenblickliche Beschaffenheit ihrer geistigen Thätigkeiten. Richtung und Beschäftigung des Verstandes oder der Phantasie, Gefühle, Affekte und Leidenschaften verändern im Menschen — die letztern auch in den höher entwickelten Thiernaturen — auf vorübergehende Zeit das Verhältniß der Kräfte und verkündigen sich an der Gestalt. Dieß Erscheinen des einem besondern Geistes- oder Gemüthszustand unterworfenen Charakters an der Gestalt heißt Ausdruck — dieser ist also vorübergehender Zustand, der Charakter bleibende Eigenschaft des Individuums. Daß beyde Benennungen so häufig verwechselt werden, rührt wohl daher,

weil allerdings durch öftere Wiederkehr desselben Zustandes, z. B. der Trauer, des Nachsinnens u. s. w. dem Charakter des Individuums ein dauerndes Gepräge solchen Ausdrucks angebildet werden kann. Es fällt dieß mit der historischen Seite des Charakters zusammen. — Nur in Menschen und Thieren findet sich neben dem Charakter auch Ausdruck, die Individualitäten der Pflanzennatur haben bloß jenen.

So ergiebt sich für die Wissenschaft des Künstlers die Bedingung, daß er durch Beobachtung und Nachbildung der individuellen Naturgestalten erstlich den Charakter, welcher Art und Gattung er sey, wie er seinen Anlagen gemäß sich entwickeln sollte, und wie er sich in der Zeit entwickelt hat; dann aber auch den vorübergehenden Ausdruck, in allen seinen Verschiedenheiten und Beziehungen richtig auffassen und darstellen lerne.

Ehe wir jedoch zu betrachten suchen, wie dieß gelingen könne, werfen wir erst einen Blick auf diejenigen Eigenschaften der Gestalt, woran Charakter und Ausdruck am deutlichsten erscheinen, und welche der Kunst Mittel werden zur Darstellung derselben.

6.

Form.

Das deutlichste Gepräg ihres Charakters trägt jede Gestalt der Natur in ihrer Form. Darum ist die Plastik, welche die Darstellung der Form vollständig erreicht, unter allen bildenden Künsten der vollkommensten Nachbildung menschlicher Gestalt fähig. Indem sie auf die Form allein, als die bedeutendste Eigenschaft der Gestalt, sich beschränkt, ergreift sie auch an der Gestalt weniger das äußere wechselnde Leben, die von außen empfangenen Umwandlungen, als ihr inneres, der Natur selbst angehöriges Wesen, das in der Bestimmtheit der Form sich ausspricht. Das Bildwerk entfaltet den Charakter der Gattung und Art, in seiner Herrschaft über das Individuum, am vollständigsten und deutlichsten; es drückt das Bleibende jeder Individualität am kräftigsten und reinsten aus. Ihm ist es vorzugsweise verliehen, den natürlichen Charakter der Gestalt, mit Ausschluß des historischen, selbst in seiner vollendetsten Entwicklung darzustellen.

Eben deßhalb aber ist es gerade des Bildners eigenster Beruf, die Form der Gestalt in allen ihren

Verhältnissen auf das Genaueste und Gründlichste zu kennen und wiederzugeben. Er bildet ja das Körperliche körperlich, nicht, wie die Malerey, bloß scheinbar, und hat mithin weit geringere Schwierigkeiten zu überwinden.

So leicht, als eine Gestalt aus weicher Masse zu formen ist, wird es der Malerey kaum, die Flächengränzen eines Körpers durch Umriß anzugeben. Denn da sie den Gegenstand nur aus einem Gesichtspunkt erfaßt, kann sie die Außenlinien desselben nur so darstellen, wie sie sich in der gewählten Stellung dem Auge zeigen. Dieß erfordert nicht nur ein scharfes Augenmaaß und die sicherste mechanische Fertigkeit, sondern auch Kenntniß der Perspektive *). Denn die Außenlinien der Form erscheinen in jedem bestimmten Augenpunkt nach perspektivischen Gesezzen verzogen —; um aber diese zu erkennen und

*) Hierauf beruht die ganze Lehre von den Verkürzungen. So wird z. B. auch die perspektivische Zeichnung des Gesichts oft von Porträtmalern vernachläßigt. Es ist wahr, daß in der Natur an unbedeutenden und häßlichen Gesichtern die Perspektive der Linien häufig ganz falsch und verdorben erscheint; aber gerade dadurch, daß er die wahre herauszufinden sucht, kann sich der Künstler aus mancher der Darstellung nachtheiligen Verlegenheit helfen.

zu befolgen, muß der Zeichner mit der Form selbst vertraut seyn.

Jedoch kann der Umriß allein nie die vollständige Form erkennbar machen — erst die Schattirung verleiht der Ebene den Schein der Körperlichkeit. Die Kenntniß der mannichfaltigen Wirkungen von Licht und Schatten ist für den Maler eine der nöthigsten, aber auch eine der schwersten. Zwar beruhen diese Wirkungen auf wenigen Grundregeln; dagegen sind sie den vielfältigsten Abänderungen unterworfen, welche ohne Nachtheil für die Wahrheit der Darstellung nicht vernachlässigt werden dürfen, und ein desto umfassenderes Studium erfordern, je verschiedenere Gegenstände ausser der menschlichen Gestalt die Malerey zu ihren Darstellungen nöthig hat. — Auf der Eigenthümlichkeit der Substanzen beruhen die wesentlichsten Verschiedenheiten in der Schattirung. Das Fleisch des menschlichen Körpers schattirt sich natürlich ganz anders als Holz oder Stein. Eine Marmor-Statue oder Gipsbüste empfängt die Einwirkung desselben Lichts auf andere Weise als das lebendige Modell. Polirtes Metall, Glas, und jeder gewebte Stoff zeigt sich in Licht und Schatten nach seinen eignen Gesetzen. Der zufälligen Abweichungen, z. B. durch Widerschein eines nahen

Körpers, Temperatur und Heiterkeit der Luft u. s w. sind unendlich viele; aber auch diese muß der Maler in Gewalt haben; wenn sein Werk vollkommen gelingen soll.

Jedoch ist bey Darstellung organischer Formen die Kenntniß ihrer bloß äußerlichen Erscheinung nicht hinreichend. Der Künstler begreift die Form des menschlichen Körpers erst dann vollkommen, wenn er ihn als Maschine nach dem innern Bau ihrer Glieder betrachtet. Lage und Gestalt der verborgenen Theile bedingt die der sichtbaren; jeder Knochen, jeder Muskel, hat seine Bestimmung in dem künstlichen Getriebe, und greift ein in den Mechanismus des Ganzen. Aus dieser organischen Wirksamkeit des Innern verbreitet sich erst völliges Licht über die Zweckmäßigkeit und Bestimmtheit der äußeren Form, sowohl in Ruhe als in Bewegung; darum bleibt gründliche Kenntniß derselben dem Bildner wie dem Maler als wichtige Vorbereitung unerlaßlich. Die Darstellung der Form kann nur Richtigkeit und Wahrheit erlangen durch den Schein verborgener Gesetzmäßigkeit und Nothwendigkeit, der allein durch Hülfe jener Kenntniß ihr mitgetheilt werden kann. Die Form muß im Kunstwerk eben so organisch *scheinen*, als sie in der Natur wirklich *ist*.

7.

Farbe, Nähe und Ferne

Auf Darstellung der Farbe leistet die Plastik billig Verzicht, da es ihr nicht gelingt, sie in ihrer natürlichen Wahrheit wiederzugeben*). Und kann

*) Durch Quatremère - de - Quincy und die neuen Kunsterwerbungen in Griechenland ist die farbige Sculptur mehr als bisher zur Sprache gekommen. So ausgemacht es nun ist, daß die antike Kunst hierin bey weitem nicht jene Einfachheit behauptete, die so oft als eines ihrer Hauptmerkmale hervorgehoben worden, so sehr dürfen wir uns hüten, dieß in allen Stücken zu rechtfertigen oder sogar nachzuahmen. Die Plastik kann nichts von der Farbe erhalten, als äußeren Glanz und heitere Zusammenstimmung mit ihren Umgebungen. Solcher Freude an heller Farbenpracht mag der Bildnerey, wie der Architektur, nach Umständen wohl gestattet seyn; nur darf damit weiter nichts als eine ergötzliche Harmonie erreicht werden sollen. Dieß war bey den Alten, wenn sie ihre Bildwercke colorirten oder aus mehreren Stoffen zusammensetzten, gewiß der einzige Zweck, wie schon Quatremère d. Q. bemerkt (Le Jupiter Olympiens I. Part. §. VI.) und die neu aufgefundenen äginetischen Bildwerke deutlich zeigen [s. Wagners Bericht ꝛc. herausgeg. v. Schelling S. 210]. Die Griechen wußten auch in der Wahl und Behandlung des Stoffs [z. B. hellen oder dunkeln Marmors, der Erztinkturen u. s. w.] sich geschickt dem Inhalt ihrer Darstellungen anzuschmiegen; aber zu läugnen ist nicht, daß sie sich auch Spielereyen erlaubten, welche die Gränzen der Plastik überschreiten [z. B. das Einsetzen der

sie das, was sie an ihr entbehrt, nicht ganz durch die Form ersetzen, so hat sie dafür in ihrer engern Sphäre desto gewichtigere Vortheile. Auch die nächst Form und Farbe noch an der Gestalt hervortretenden Eigenschaften der Substanz, als: Textur, Dichtigkeit, Festigkeit, Durchsichtigkeit — können und dürfen in der Plastik nur so viel die Form es erheischt, nachgebildet werden, denn in der Natur sind sie nur durch den nach der Eigenthümlichkeit der Substanz sich verändernden Schatten und durch die Farbe erkennbar. Dagegen soll das Gemälde, worin, wie in der Natur, Umriß, Licht und Schatten nie rein, sondern stets mit der Farbe verbunden erscheinen, sie in ihrer ganzen Naturwahrheit zeigen.*)

Augenwimpern aus Metallfäden, silberner Augen und Nägel u dergl.] Ob sie jedoch so weit gegangen, selbst die Lebendigkeit der Carnation in der Sculptur erreichen zu wollen, steht sehr zu bezweifeln. (S. Quatremère über die Circumlitio des Nicias 1. Part. §. VIII. Nach S. 214. des Berichts über die äginetischen Bildwerke waren die nackten Theile der Figuren nicht bemalt). Ein Versuch, der wohl stets vergeblich bleiben muß, und nur für den rohen Sinn etwas Einnehmendes haben kann. Selbst die vortrefflichsten Wachsfiguren erreichen das Wahre nicht (vergl. Le Jup. Olymp. S. 36.).

*) Wie dies in Hinsicht der Nachahmung wirklicher Stoffe an den Gewändern zu befolgen, s. Göthe zur Farbenlehre Th. 1. §. 875. gegen Fernow Römische Studien Th. 3. S. 166 ff.

An den Naturgestalten niederer Art erscheint die Farbe häufig nur als willkührlicher Schmuck, am menschlichen Körper hingegen ist sie zur Bezeichnung des Charakters immer sehr bedeutend. Die verschiedene Farbe der Haut, der Augen und Haare, läßt auf verschiedene Charaktere schließen. Die Farbe kommt also nicht nur der Form zu Hülfe, indem sie Härte und Weichheit, Strenge und Milde, Kraft und Schwäche — unverkennbar an den Tag legt; sie bedeutet auch klimatisches Verhältniß, Art der Konstitution und andere zum Theil zufällige Eigenschaften, die in dem reichen Gebiete der mannichfaltigen Natur ihre angemessene Stelle behaupten, und in der Kunst mit Vortheil angewandt werden können.

Am bedeutsamsten aber ist die Farbe als Verkünderin wechselnder Regungen des Gemüths. Das Feuer der Leidenschaft, die Gewalt des Affekts, die stille fromme Andacht, wie die Unruhe des schuldbewußten Gewissens sprechen sich kaum lebhafter durch die Form als durch die Farbe des Gesichts aus; am allervollkommensten aber malen sie sich im Spiegel des Auges, dessen ganze Wirkung auf Licht und Farbe beruht. Der Ausdruck ist es also, welchen die Malerey am glück-

lichsten erreicht. Darum ist dem Maler das Studium des Colorits, besonders des menschlichen, in doppelter Hinsicht unentbehrlich, indem es theils zur genauern Charakteristik, theils zum lebhaftern und zartern Ausdruck der Form so bedeutend mitwirkt. Wie schwer es sey, der Wahrheit der Natur eben hierin nah zu kommen, beweiset die geringe Anzahl vorzüglicher Coloristen.

In Vergleich mit der Plastik, welche schon aus technischen Gründen auf Beschränkung und Gleichgewicht angewiesen ist, und in Darstellung der einzelnen Charaktergestalt, oder nur weniger verbundenen, all ihr Vermögen concentrirt — mag es freylich der Malerey nur selten gelingen, die höchstmögliche Ruhe des Charakters rein und völlig auszusprechen. Dagegen aber wird der Malerey vermöge ihrer Kraft im Ausdruck unendlich verschiedener Seelenzustände, die Schilderung gleichzeitiger und gemeinsamer Handlungen vieler Individuen um so leichter, als ihre technischen Mittel ihr die größte Mannichfaltigkeit und dramatische Entwicklung gestatten.

Indem sie Handlungen in bestimmten Räumen dem Auge vorführt, bezeichnet sie auch die weiteste Ferne und äußerste Nähe, die wir in der Natur, wie

an der Verschiedenheit der Größen, so an der Stärke und Schwäche des Schattens, und an den Abstufungen des Farbentons erkennen. Formlose, leicht veränderliche, nach ihren physischen Gesetzen zum Theil nicht genug bekannte, fast unkörperliche Dinge, wie Licht, Luft und Duft, sollen hier ihre Darstellung finden, die dem Maler um so schwerer wird, als er sie durch die körperlichen, oft widerstrebenden Farbensubstanzen bewirken muß.

8.

Lebendigkeit.

Je besser es jeder Kunstart gelingt, die ihr eigenthümlichen Beschränkungen zu überwinden, und, gleichsam ihre Gränzen überschreitend, etwas Höheres zu erreichen, als worauf sie durch diese angewiesen ist, desto mehr wird sie der individuellen Wahrheit der Natur sich nähern, und den Beschauer ihrer selbst vergessen machen. So erwächst es der Malerey schon zum bedeutenden Vorzug, wenn alle ihre, in der That flachen, Gestalten frey hervortreten, und so vollkommen rund scheinen, daß man auch die abgewandten Theile zu erkennen glaubt.

Gleich schwierig aber ist es für Plastik und Malerey, ihre Darstellungen so zu vollenden, daß sie selbst über die der gesamten bildenden Kunst gezogenen Schranken der bloß räumlichen Darstellung hinauszutreten scheinen. Eben dieß aber ist der höchste Punkt ihrer wissenschaftlichen Vollendung.

Die Gestalt der Natur ist nicht allein im Raume, sondern auch in der Zeit. Der Fortschritt und Wechsel des Zustands in der Zeit wird aber sichtbar an der räumlichen Erscheinung und diese deutet in jedem Moment auf ein Vor und Nach. Dieß Vor und Nach hat das Kunstwerk an der Gestalt zu bezeichnen, wofern dieselbe nicht die Beziehung auf ein nothwendiges Naturgesetz, und damit einen Theil ihrer innern Wesenheit verlieren soll. Die Bewegung lebender Individuen von einem Ort zum andern zeigt in jedem Augenblick, was ihr voraus gegangen und was ihr folgen wird. Der Gehende, Laufende, Springende, Kämpfende, in einem Zwischenaugenblick beobachtet, spricht doch Ursprung und Zweck seiner Stellung aus. Es bedarf der Erwähnung nicht, wie deutlich dieß auch am Wurf der Gewänder erscheine. — Aber selbst, wo örtliche Ruhe statt findet, selbst da ist das Zeitverhältniß der lebendigen Gestalt sichtbar und

darstellbar. Der Organismus des menschlichen Körpers ist in beständiger Thätigkeit; die Schnelligkeit des Blutumlaufs, die vorausgegangene Wirkung der Muskeln zeigt sich deutlich auf seiner Oberfläche. So entsteht ein Schweben der Form zwischen Vergangenheit und Zukunft, wobey sie jedoch weder an äußerer Bestimmtheit, noch an innerer Ruhe und Harmonie verliert. Dieß ist es, was man an vortrefflichen Kunstwerken mit dem Ausdruck Lebendigkeit bezeichnet.*) Die Bedingungen des Lebens: Raum und Zeit, sind damit erfüllt, und die Darstellung scheint nicht mehr nachgeahmtes Bild, sondern selbständiges organisches Wesen zu seyn.

---

*) Es kann mithin unter Lebendigkeit nicht jene Heftigkeit der Bewegung verstanden werden, welche Michel-Angelo in seinen Figuren liebte, und die man durch vielfach wechselnde Richtung der Körpertheile zu erreichen suchte. Lomazzo [Trattato dell' Arte della pittura, scoltura et Architettura L. I. C. I. p. 22.] giebt als Vorbild dieser sogenannten furia della figura die Bewegung der Feuerflamme. Aber eine Figur in der vielfachsten Bewegung kann dennoch ohne wahre Lebendigkeit seyn. Eben so wenig ist unter Lebendigkeit jene mikroskopische Treue Denner'scher Bilder zu denken, welche durch allzugroße Aengstlichkeit eben erst unwahr ist, denn der Sinn faßt die Gegenstände der Natur in ihrer Ganzheit und eben deßhalb nach ihrem Wesen; erst der zweifelnde Verstand entdeckt Zufälligkeiten und Mängel — die Kunst arbeitet aber zunächst für jenen, nicht für diesen.

Auch leblose Körper erleiden, zwar nicht durch sich selbst, wohl aber durch äußere Einwirkungen (der Luft, des Lichts, benachbarter Gegenstände ꝛc.) Veränderungen in der Zeit, welche der Künstler nicht selten darstellen muß.

Lebendigkeit ist also, wenn auch nicht letzter Zweck der bildenden Kunst, doch immer wesentliches Erforderniß zur Vortrefflichkeit ihrer Darstellungen. Auch besitzt der geniale Künstler die Gabe, solche vorübergehende Zustände, ja selbst die leisesten Pulsschläge des Lebens, schnell und richtig aufzufassen, und das Gesehene treu in der Einbildungskraft festzuhalten. *)

9.

Unvollkommene und falsche Charakteristik oder Manier.

Plastik und Malerey haben beyde in ihren technischen Mitteln so bedeutende Vollkommenheit, daß es ihr Vermögen nicht übersteigt, die Erschei-

*) Pomponius Gauricus (in der Abhandlung de sculptura) sagt: der Künstler müsse sein καταληπτικὸς, hoc est, qui omnium, quas exprimere voluerit rerum, conceptas animo species contineat reddatque.

nung des Charakters in der Gestalt mit der völligen Wahrheit und Lebendigkeit der Natur zu bilden. Denn jede von ihnen kann für das, was ihr mangelt, durch andere Vollkommenheiten hinlänglich entschädigen. Wenn nun, wie schon oben gesagt, jede Kunst zu Leistung dessen, was sie vermag, unbedingt verpflichtet ist; wenn ihre Naturnachahmung nur darin den höchsten Triumph feiert, mit der lebendigen Natur selbst zu wetteifern, so sollen Plastik und Malerey sich um so weniger eines ihrer Vorzüge begeben, als den untergeordneten Kunstarten ohnehin nur ein geringeres Maaß derselben, und somit auch geringere Fähigkeit, die Wahrheit und Lebendigkeit der Natur zu erreichen, zugetheilt ist. Das Relief entbehrt schon bedeutender Vortheile, noch mehr aber die der Malerey untergeordneten Zeichnungsarten, wohin auch die mannichfachen Weisen des Kupferstichs zu rechnen sind. Den gelungensten Darstellungen derselben fehlt immer etwas in der Natur Wesentliches. Sie sind Abstrakta aus der Natur, die aus ihrem eigenen Standpunkte betrachtet seyn wollen, in so fern aber auch immer ihren eigenthümlichen Werth behalten, so lang sie sich bescheiden, nicht mehr zu geben, als sie aus der Natur zu nehmen im Stande

sind. Allein wie häufig ist es nicht bemerkbar, daß der Zeichner und Kupferstecher sich aus seinen technischen Vortheilen und Beschränkungen eine eigene Charakteristik entwickelt, die, keineswegs in der Natur gegründet, nur dazu dient, seinen Darstellungen mehr äußern Schein zu geben, als sie bey möglich getreuer Nachahmung erhalten würden? So entsteht Manier im schlimmen Sinne des Worts.

Mag solche Verirrung da leichter Entschuldigung finden, wo sie durch Mangel nöthiger Hülfsmittel veranlaßt ist; in den beyden vollkommenen Kunstarten sollte sie nie mit Nachsicht beurtheilt werden, obgleich freylich die Kunstgeschichte Beyspiele genug zeigt, daß ganze Zeitalter sich hinreißen ließen, Gemälde und Bildwerke zu bewundern, die in Darstellung der Natur höchst unwahr, und schon um deßwillen, abgesehen von ihrem Inhalt, durchaus verwerflich waren.

Die Quelle der Manier in Plastik und Malerey ist entweder unvollkommenes Erfassen und Nachbilden der Natur, oder Nachahmung anderer Kunstwerke. Hält der Maler und Bildner sich wirklich gewissenhaft an die Natur, so hängt der Erfolg seines Strebens immer davon

ab, ob er selbst im Stand ist, sie in ihrer ganzen Wahrheit aufzufassen. Jede Mangelhaftigkeit seines äußern oder innern Sinnes prägt sich in der Unvollkommenheit seiner Darstellung aus, und er verfällt unwillkührlich und ohne Schuld in Manier. Wenn aber sein Streben nur sonst ernst und gewissenhaft ist, so werden andere Vorzüge diese ihm unvermeidlichen Mängel leicht vergessen machen. — Eine weit häufigere Ursache ist Leichtsinn und Oberflächlichkeit im Studium der Natur. Der ewige Wechsel, die unendliche Mannichfaltigkeit der natürlichen Gestalten und Erscheinungen schreckt den trägen Sinn zurück. Eine Methode will er haben, wodurch er alle Gegenstände kenntlich bezeichnen könne, die, wenn auch nicht die Naturwahrheit selbst, doch allenfalls einen Abschatten von ihr liefere, und dem raschen Erzeugen weitläufiger Werke günstig sey. Die Unbestimmtheit und Gesetzlosigkeit, welche als unvermeidliche Folge solch' oberflächlichen Strebens in derley Kunstgebilden herrscht, wird eben mit der gränzenlosen Verschiedenheit der natürlichen Erscheinungen entschuldigt, die jede Regel durch Ausnahmen aufhebe. Indessen tragen Werke dieser Gattung den Stempel des Seichten und Leeren an der Stirn; ihre Wirkung auf den

Beschauer geht bald vorüber, und sie stehen als Trugbilder da. — Anlockend dagegen und verführerich sind solche, wo der Künstler in stolzem Wahn alles aufgeboten, um mehr zu leisten als die Natur selbst, die ihm in Formen nicht charakter- und ausdrucksvoll, in Farbe und Haltung nicht lebhaft und kräftig, oder nicht zart und lieblich genug dünkt. So entstehen Werke mit übertriebenen Formen, greller Beleuchtung und bunter Färbung, willkührlicher Haltung und schneidenden Contrasten, oder auch — denn hier sind stets Extreme — unnatürlich zart und weichlich, glatt und geziert. Mißgeburten des Dünkels, die, wenn schon sie eine Zeit lang der Menge Bewunderung abnöthigen, doch dem reinen Sinn widerwärtig und der Geringschätzung der Nachwelt sicher sind.

Wär' es nöthig, dieß mit Beyspielen aus der Kunstgeschichte zu belegen?

Kommen wir endlich auf die Klasse von Künstlern, welche nicht die Natur, sondern Kunstwerke, Werke anderer Künstler, zu Vorbildern wählen. Es ist hier nur vom wissenschaftlichen Theil der Kunstübung, von Darstellung der Naturgestalt, die Rede. In dieser Hinsicht kann das Studium von Kunstwerken vernünftigerweise sich nur auf die

Ueberzeugung gründen, daß in ihnen die Darstellung der natürlichen Gestalten schon vollkommen gelungen, oder wenigstens die Natur von einer Seite aufgefaßt sey, deren Vorzüglichkeit geringere Mängel vergessen mache; daß es mithin der kürzere Weg sey, mit dem **Was** zugleich auch das **Wie** zu lernen, während in der Natur nur der Gegenstand, aber nicht das Verfahren in Darstellung desselben erkannt werden könne. Dieser einzige Grund verdient nähere Beachtung; denn ahmen Künstler aus bloßer blinder Vorliebe, oder um dem Geschmack der Menge zu huldigen, ihre Vorgänger nach, womit ließe solche Entwürdigung der Kunst sich rechtfertigen?

Offenbar wird hier das Wissenschaftliche mit dem Technischen verwechselt. Daß die technischen Mittel der Darstellung vom Meister auf den Schüler, von Künstler auf Künstler fortgepflanzt, treu bewahrt und nach Kräften vervollkommnet werden müssen, welches nur durch fortwährende Ueberlieferung geschehen kann, ist schon oben angedeutet worden. So mag denn der studierende Künstler, wenn ihm die Anweisung lebender Meister nicht genügt, sich zu den Werken der Vorgänger wenden, ihre Technik untersuchen und sich zu Nutzen ziehen. Aber keineswegs soll er glauben, daß die Natur nur

so recht gesehen und dargestellt sey, wie diese Meister sie gesehen und dargestellt. Jeder hat hierin sein eigenes Organ, das sich nicht anbilden noch umwandeln läßt. Sind in der Natur alle Formen gigantisch, wie Michel-Angelo, oder zart, wie Canova sie gefaßt? alle Schattirungen düster, wie in Rembrands Bildern? Finden sich überall in der Natur dieselben Töne und Tinten wie bey Tizian und Claude, dieselbe Schärfe des Umrisses, wie bey Dürer, dieselbe Weichheit, wie bey Correggio? — Ahmt also der Künstler auch noch so vortreffliche Meister nach, so legt er sich Fesseln an, wo er frey sich bewegen könnte, und, fremdem Gute nachjagend, zu dessen völligem Besitz er nie gelangen kann, vernachlässigt er sein Eigenthum.

Doch angenommen auch, die Darstellungsweise eines früheren Meisters sey ganz seiner Individualität angemessen, so kann er sie doch aus den Werken desselben nie vollkommen erlernen. Denn gerade das, was die wissenschaftliche Vollendung ausmacht, und was jener aus der Natur selbst geschöpft hatte, die Wahrheit des Charakters und Ausdrucks, die tiefe Verständniß der Form, die ganze Lebendigkeit der Gestalt und ihrer Umgebungen, schwebt nur wie ein zarter Hauch über dem Werke;

es ist gleichsam der Segen, den die Natur selbst, als sie nachgebildet wurde, darüber ausgegossen. Dieß entschwindet dem Nachahmer trotz allem Fleiß, aller Mühe und Anstrengung; er erfaßt eben nur die Oberfläche, weil er die innern Gründe in der Natur selbst nicht aufgefaßt hat. Er ergreift vielleicht das Unwesentliche, wodurch seine Werke zwar mit denen seines Vorbilds äußerliche Aehnlichkeit erhalten, hingegen desto weiter sich von der Natur entfernen. Manches wird er gut machen, doch ohne zu wissen, warum; gewiß aber vieles schlecht, ohne es verbessern zu können.

Vergleichend die Werke großer Künstler mit der Natur, forschend, wie dieser oder jener sie aufgefaßt, sich selbst gewissenhaft prüfend, was ihm bisher zu leisten gelungen oder noch unerreicht geblieben sey, und dann mit hellerem Sinn und schärferem Urtheil das Studium der Natur von neuem beginnend — so allein wird der Künstler Nutzen ziehen aus den Werken seiner Vorgänger, nicht durch abgöttische Verehrung und blindes Nachahmen.

10.

Abbildung und Bildniß.

Wenn es nun einleuchtend geworden, daß nur in der Natur selbst die Gestalt ihrem Charakter nach und unter allen Bedingungen desselben richtig und lebendig aufgefaßt werden könne, so führt dieß auf die Betrachtung, welche Stufen die Thätigkeit des Künstlers zu durchgehen habe, um endlich zum Ziel zu gelangen?

Der Anfang geschieht wohl überall damit, daß der Nachbildende die Natur auffaßt, wie er sie findet, daß er die Gestalten, wie sie seinem Auge sich zeigen, beobachtet, wissenschaftlich untersucht, darstellt. Hier ist anspruchloses Hingeben an die Natur und redliche Treue im Auffassen und Nachbilden seine erste Pflicht. So ergreift er die Gestalt nach ihrem augenblicklichen Charakter, wie solcher theils aus der Anlage der Natur selbst, theils nach Verhältniß und Bestimmung äußerer Einwirkungen sich entfaltet hat. Er bildet die Form, die Farbe, alle Eigenschaften der Gestalt, wie sie in diesem Augenblicke sind und ihm erscheinen. Sein Werk wird getreue Abbildung eines Individuums — Porträt.

Fort und fort dieser wissenschaftlichen Ergründung und Nachbildung der Natur beflissen, was gewinnt er damit?

Erstlich. Daß die Natur ihm bekannt wird in ihrer Mannichfaltigkeit, im unendlichen Wechsel ihrer Individuen, welche durch die verschiedensten Mängel und Vorzüge sich von einander sondern oder einander ähnlich werden. Daß er an der rechten Quelle die Wahrheit sucht, mit wissenschaftlichem Blick und durch künstlerische Uebung unmittelbar in die geheime Werkstätte der Natur eindringt, und so, gleichsam ihr nachschaffend, seinen Gebilden Individualität und innige, hervortretende Lebendigkeit, den Athem des Lebens, ertheilen lernt.

Zweytens. Diese Uebung schärft seinen Blick, allmählich das Wesentliche und Zufällige der Naturgestalt zu unterscheiden; er wird nach und nach erkennen, wie und wo der natürliche Charakter in seiner Entwicklung gehindert oder unterstützt worden; von welcher Art derselbe sey, und wie er als historischer sich geändert habe.

Auf dieser Bildungsstufe ist schon die Hervorbringung eines selbständigen Kunstwerks möglich. Kennt nehmlich der Künstler das Individuum, das er nachbildet, nach seiner innern und äußern Ge-

schichte, nach seinem natürlichen und historischen Charakter, und ist er im Stande, beyde in einer Idee zusammenzufassen, so kann er diese Idee mit der Gestalt, wie sie ihm gegenwärtig erscheint, vermählen. Er stellt dann den Charakter des Individuums, wie er nach seiner innern Natur selbst, oder auch durch Zeit, Ort und Verhältnisse, durch ein Leben voll Glücks oder mannichfachen Widerstandes, durch den Wechsel der Erfahrungen, Empfindungen und Ideen, allmählich gebildet worden, in einem Moment am Kunstwerke dar. So entsteht das Bildniß im wahren, kunstwürdigen Sinne des Worts, ein selbständiges Kunstwerk. Durch glückliche Wahl des Moments und durch Befriedigung aller wissenschaftlichen Kunstforderungen, allenfalls auch durch Milderung oder Weglassung unbedeutender Mängel erreicht er eine schöne Darstellung. Und ist ihm gar bey seinem Vorbilde schöne Gestalt und Ausdruck vergönnt, so wird sein Werk sich um so eher an die Schöpfungen der höhern Kunst anreihen.

Eine nähere Betrachtung der Naturschönheit wird vollends ins Licht setzen, wie Porträtbildung zur Hervorbringung vollendeter Kunstwerke vorbereite.

11.

Schönheit der Naturgestalten.

Bey Betrachtung der Naturschönheit, auf dem Wege, den schon Herder eingeschlagen *), begegnen wir zuerst einer Behauptung Winckelmanns, welche das Wesen der Schönheit allein in die Form zu setzen scheint. **)

Unläugbar ist die Form, indem sie durch gerade und gebogene Linien die Gesetze der Ruhe und Bewegung bezeichnet, gleichgebildete Theile in gleichmäßiger Richtung nach einer Mitte zusammenordnet (Symmetrie), und ungleichartige durch correspondirende Beugung ihrer Linien und Flächen in Uebereinstimmung bringt (Eurhythmie) — die sicherste Grundlage der Gestaltenschönheit. Aber auch die Farbe, ja alle Eigenschaften der Substanz, tragen mehr oder minder zur Schönheit bey.

Im Reich der unorganisirten Naturkörper finden wir schon da einen Grad von Schönheit, wo die Substanz sich nach gewissen Gesetzen vereinigt hat, wenn sie auch keine bestimmte äußere Form

---

*) Kalligone, Th. 1. S. 131 ff.

**) Geschichte der Kunst B. 4. K. 2. §. 19.

zeigt. Die Festigkeit des Kiesels, die Durchsichtigkeit des Krystalls erweckt größeres Wohlgefallen als regellos zusammengehäufte Erde. Und was sonst bestimmt die Schönheit der Metalle, als die Beschaffenheit ihrer Substanz? Wo die Form mit Bestimmtheit eintritt, bezeichnet sie allgemeine Gesetze der Gestaltung in mathematischer Strenge. Die geraden Linien der Ruhe, des Gleichgewichts, kehren in regelmäßiger Vereinigung wieder an allen Formungen der Gesteine, während die Farbe durchs ganze Gebiet dieser unorganischen Stoffe in willkührlichem Spiele wechselt.

Ein weiter Kreis räthselhafter Wesen öffnet sich mit dem Reiche der Pflanzen. Gestalten, deren Substanz nach den Bedürfnissen einer bewegungslosen Vegetation auf das feinste gebildet ist, und von tausendfachem Wechsel der Form und Farbe. Die senkrechte Linie des Stängels und Stammes, die Radien der Zweige, die Ellipsen der Blätter, die umgekehrten Kegel und Pyramiden der Blüthen, die runden und ovalen Gestalten der Früchte — diese Grundformen, in welchen unendlichen Variationen erscheinen sie! — Hier ist Leben und doch leblose Ruhe, eine Existenz, der unsrigen fremd, über welche eben deßhalb unser Urtheil schwankt, weil

wir uns des Punktes nicht bewußt sind, von dem wir ausgehen sollen. Noch bedeutsamer für die Schönheit der Pflanzennatur ist die Farbe. In der Blüthe, wo alle ihre Kräfte aufs regste zusammenwirken, entfaltet die Pflanze ihre höchste Vollkommenheit — sie ist der Culminationspunkt ihrer Entwickelung, der Mittelpunkt ihres Wohlseyns. Und so trübt sich das reine Weiß der Lilie, wenn sie welkt, und wenn die Blätter bleich werden, geht die Schönheit des Baums zu Grabe.

Unter allen Geschöpfen des Thierreichs, wo nicht mehr die geraden Linien der Ruhe, wie in unorganischen Körpern, sondern vielfältig geschwungene Linien, und zwar in ganz andern Verhältnissen, wie im Gebiete der Vegetation, als Verkündiger des Lebens und der Bewegung sich zeigen — wo findet sich da eine Schönheit, der wir den Preis vor der menschlichen zuerkennen möchten? Das ganze Thierreich ist nur die Leiter, worauf die Natur allmählich zum Menschen emporsteigt; alle Schönheiten der Thiere sind niedere Stufen zu jener obersten, und die Reihenfolge der Stufen ordnet sich nach den Hauptabtheilungen der vernunftlosen Geschöpfe, nach den Elementen, in welchen sie leben. Das Pferd erkennt jedermann für das

schönste der säugenden Landthiere. Diese Classe steht dem Menschen am nächsten. Hier waltet die Form, die Farbe ist willkührlich, doch nicht unbedeutend. Aber weiter herab, unter den Thieren der Luft und des Wassers, bis zu den Insekten und wo die Thiernatur in das Pflanzenreich übergeht, da fällt es uns immer schwerer, das Schönere und minder Schöne unpartheyisch zu ordnen, weil diese Formen, diese allmählich vorherrschenden Farbenschönheiten sich immer mehr aus unserm Gesichtskreis entfernen. Noch dünkt uns der Adler schöner als der Flamingo, und beyde schöner als der Schwan und die Taube. Wer aber möchte einen der befloßten Meerbewohner ausschließlich für den schönsten erklären? Und wenn unter der unendlichen Zahl von Insekten der flüchtige Schmetterling uns am meisten gefällt, so ist es vorzüglich die Farbe, die unserm Auge schmeichelt. Nur solche Geschöpfe finden wir weniger schön, die den Uebergang aus einer Classe zur andern bilden. — So entdecken wir also unter den Schönheiten der Thiere gewisse allgemeine Höhenpunkte, welche das große Reich in Theile sondern, und aus welchen die Schönheit der Classen am vollendetsten erscheint. Und doch zeigt auch das Individuum, für sich, nach seiner Art betrachtet, meistens den ihm zukom-

menden Grad der Schönheit in der Periode seiner vollen Entwicklung, da diese mehr der Natur überlassen, und von zufälliger Beschränkung freyer ist, als im Menschen.

Der Mensch, in welchem die Materie am feinsten organisirt, Farbe und Form am innigsten mit dem Geistigen verwandt und der individuellsten Bedeutung fähig sind, entfaltet im ganzen Gebiete der Natur die höchste Schönheit, und darum ist, durch menschliche Gestalt Ideen darzustellen, die würdigste Aufgabe der bildenden Kunst. Aber diese Gestalt, welche überall auf einer und derselben Grundanlage der beyden Geschlechter ruht, ändert sich in ihren Erscheinungen nach Verschiedenheit der Raçen, unter denen eine als die schönste angenommen wird, und nach Völkerschaften, ja nach Familien. Das Individuum endlich ist nicht bloß diesen allgemeinen Bestimmungen unterworfen; es entwickelt sich zu einer ihm von der Natur bestimmten eigenthümlichen, mehr oder minder vollkommenen Schönheit, und diese wird häufig noch beschränkt und geändert durch äußere Verhältnisse. Es entwickelt sich. Auch wo die glücklichsten Anlagen der Natur und die günstigsten äußern Verhältnisse gegeben sind, ist die Schönheit des Individuums weder

mit einem Male vorhanden, noch bleibt sie durchs ganze Leben unverändert. Und kaum lassen die Stufen dieser Entwicklung sich angeben. Das Kind hat eine Periode, wo es am schönsten ist; es wächst heran, und oft ist die Schönheit für sein übriges Leben dahin. Andere, im frühen Alter kaum wohlgestaltet, zeigen in den Knaben- und Mädchenjahren eine Anmuth des Gesichts und eine Fülle der Glieder, die man sich nicht von ihnen versprochen, und welche später nicht wiederkehrt. Am allgemeinsten fällt allerdings die Blüthe der Schönheit in die Zeit des Jünglings und der Jungfrau. Die volleste Kraft, Geschmeidigkeit und Fülle des Körpers tritt hier ein, häufig in schneller, oft auch in langsamer und später Entwicklung. Aber wie viele giebt es nicht auch, die selbst erst in den reiferen Jahren des Mannes und der Frau ihre Wohlgestalt in vollkommenem Maaß erlangen? — Wem ein höherer Grad der Schönheit zu Theil geworden, entwickelt den Flor derselben oft in mehreren Zeiträumen, als Kind und als Jüngling, oder als Knabe und Mann. — Und so wechseln diese Perioden des Gedeihens und Blühens aufs Mannichfachste und sind in jedem Individuum andere. Selbst da, wo keine weitere Entwicklung statt findet, wo das Leben sich dem

Ende zuneigt, in den spätern Mannes- und Greisenjahren, scheint die Natur zuweilen still zu stehen, noch einmal ihre Kräfte zusammenzunehmen und einen Höhenpunkt erreichen zu wollen. Schöne Köpfe wenigstens finden sich an alten Männern und Greisen fast eben so häufig, als an jüngeren Menschen; und die Kraft der männlichen Natur behauptet hierin einen Vorzug vor der Zartheit und Vergänglichkeit der weiblichen.

Bey diesem Ueberblick über die Schönheit der Naturgestalten — wo haben wir sie immer gefunden? und worin besteht sie?

Ueberall, wo die vollkommenste Entwicklung einer ganzen Classe von Naturwesen, einer Gattung oder Art, oder eines individuellen Lebens in einer oder mehreren Perioden an der Gestalt des Individuums sich kund thut, fanden wir Schönheit. Die Entwicklung des Individuums aber hängt ab von dem innern Verhältniß seiner, nach dem Begriff der Art und Gattung, der es angehört, im Allgemeinen bestimmten Kräfte, welches, in so fern es an der Gestalt sich ausspricht, oder seine Entwicklung sichtbar macht, Charakter genannt worden, und zwar natürlicher Charakter, wenn äussere Einwirkungen es in der Entwicklung nur

begünstigt, nicht gehindert haben. Schönheit der Naturgestalten ist also nichts anderes, als vollkommene Entwicklung ihres natürlichen Charakters.

Offenbar sind demnach alle Schönheiten der Natur in eben dem Grade verschieden, wie die Charaktere der Naturwesen, an welchen sie erscheinen. Es besteht unter ihnen eine Reihe von Stufen, deren höchste zwar die menschliche Schönheit ist, jedoch so, daß auch sie wieder sich nach Verhältniß der Charaktere in den verschiedensten Graden, und, nach der Eigenthümlichkeit ihrer Entwicklung, in den verschiedensten Perioden zeigt.

12.

Verhältniß der Gestalten-Schönheit zum Ausdruck.

Nimmt man einen Punkt des Gleichgewichts aller Kräfte auf irgend einer Höhe der menschlichen Entwicklung, so würde mit ihm die gegebene Schönheit in ihrem reinsten Daseyn erscheinen. Wo aber Leben, da ist Bewegung, folglich nie gänzliches Gleichgewicht; daher ist die Schönheit der mensch-

lichen Gestalt stets mehr oder weniger, sey es auch kaum bemerkbar, durch das lebendige Gegeneinanderwirken vorherrschender Thätigkeiten des Charakters modificirt; sie erscheint mit diesem in besonderen Zuständen, unter besonderem Ausdruck. Diese Störung des innern Gleichgewichts kann nun die Schönheit entweder erhöhen, oder ihr Abbruch thun, oder sie wohl völlig unterdrücken, je nachdem sie veranlaßt ist durch das Uebergewicht der höhern Kräfte über die niederen, oder umgekehrt; je nachdem der Charakter in ihr thätig oder leidend, würdig oder unwürdig sich äußert.

Die Regungen des Gemüths, die Wirkungen des Geistes, offenbaren sich an jeder Menschengestalt im Allgemeinen zwar auf ähnliche Weise, doch behauptet der Ausdruck, selbst jeder noch so heftigen Leidenschaft, nach Maaßgabe des individuellen Charakters und dessen Entwicklung seine eigenen Abstufungen. Daher ist, wie der Ausdruck vom Charakter, so von beyden die Schönheit abhängig, und so läßt sich eine Schönheit ohne allen Ausdruck nur denken, wenn die Bewegung des Charakters so leise ist, daß sie im Gegensatz der gewöhnlichen Regsamkeit des Lebens als höchste Ruhe erscheint. Dieß bezeichnet ohne Zweifel Winckelmann, wie er, nach

Plato, von den griechischen Götterbildern sagt, sie seyen ungerührt von Empfindungen. *)

13.

Verhältniß der Gestaltenschönheit zur Naturwahrheit und Lebendigkeit.

Wenn also die Schönheit der Naturgestalten durchaus nur charakteristisch ist, so kann sie in der Kunst auch nicht anders erreicht werden, als durch die höchste Wahrheit. Denn bezeichnet nicht eben der Charakter das Wesen, die reinste Wahrheit der Gestalt? Wo die Darstellung der Kunst andere Gesetze befolgt, als die sind, welche die Natur vorschreibt, wo sie frevelnder Willkühr sich überläßt, da bildet sie sicher weder Charakter noch Schönheit.

Ferner ist alle Schönheit der Natur individuell und deßhalb lebendig; denn ohne Individualität ist kein Leben — im Tod ist keine Schönheit. Sie kann also keineswegs bloß den Begriff einer ganzen Gattung ohne alle individuelle Bestimmungen ausdrücken; im Gegentheil, sie gelangt erst zum

---

*) Geschichte der Kunst, B. 5. K. 3. §. 7. und sonst.

Daseyn in der vollen lebendigen Individualität, wo ein Weben und Wirken, ein Steigen und Sinken, ein Werden und Vergehen, und in Mitte dieser Bewegungen eine Höhe der Vollkommenheit möglich ist. Die durch die Kunst gebildete Gestalt wird also erst in vollendeter Schönheit sich darstellen, sobald sie mit allem Zauber der Bewegung und des innersten organischen Lebens als athmendes Wesen dem Beschauer entgegenzutreten scheint; und wenn Lebendigkeit schon oben als Bedingung der wissenschaftlichen Vollendung vom Kunstwerke verlangt worden, so ist sie eben deßhalb auch ein durchaus wesentliches Erforderniß zur Schönheit der Darstellung.

14.

Darstellung schöner Gestalt.

Was der Künstler an der Natur lernen kann und muß, das erlangt er durch getreue Abbildung ihrer Gestalten: Kenntniß aller Gesetze ihrer Erscheinungen, und die Fertigkeit, in seinen Darstellungen sie wieder zu geben; Schärfe des Blicks in Auffassung des Charakters und Ausdrucks, und in Erkennung der Mängel, welchen die Natur sich hat unterwerfen müssen, wo sie äußere Hindernisse nicht

überwinden konnte. Je mehr Individuen er so vergleicht, desto tiefer wird er eindringen in die Gesetze der Natur, desto reiner auch und häufiger wird ihm die Vollkommenheit des Charakters, die Schönheit, entgegenkommen.

Und ist es nicht diese allein, der er seine Kräfte und sein Leben weiht, der er nachstrebt mit aller Ausdauer und Mühe? Sein ganzes Studium, das wissenschaftliche Ergründen und unabläßig treue Nachbilden der Natur ist nur Vorbereitung zu der höhern Thätigkeit, der Darstellung schöner Gestalt.

Aus dem Gemüthe kommt die Kunst, und nur, was der Sehnsucht nach dem Schönen, die des Künstlers Gemüth erfüllt, Nahrung und Befriedigung verheißt, das bildet er mit wahrer Schöpferkraft. Von allem aber, was um ihn ist, ergreift ihn nichts mit so plötzlicher und dauernder Gewalt als die Schönheit der Natur. Sein Wohlgefallen an ihr ist unersättlich und steigt durch längere Betrachtung immer höher und höher; und je inniger es wird, desto stärker äußert sich seine Fähigkeit, sie darzustellen. Dieß anhaltende, sanft und gleichmäßig wirkende Gefühl, dieß Entzücken an der Schönheit der Natur macht ihm auch die Wissenschaft erst theuer, indem es ihn ihren Zweck

erkennen läßt; es erfüllt ihn mit Enthusiasmus für die Lebendigkeit, mit einer Ahnung der geheimen Schöpferkraft der Natur.

Und wenn er nun eine schöne Naturgestalt zum Vorbild seiner Darstellung nimmt, so verschwinden seinem Blicke die Mängel, welche, durch äußere, zufällig beschränkende Einwirkungen verursacht, die Vollkommenheit des Charakters vielleicht noch entstellen. Er sieht nur das Wesentliche, das, was die schaffende Kraft selbst in der Entwicklung gewollt, und stellt die Gestalt über alle Zufälligkeit erhaben, in ihrer vollkommenen Schönheit*), welche die der Natur noch zu übertreffen scheinet, dar. In solcher Stimmung ist sein Arbeiten dann kein bloß nüchternes Uebertragen des Gesehenen auf das Werk seiner Hand; es ist ein geheimes Ausströmen des Lebensgeistes, das dem werdenden Gebilde die am Organischen erfaßte Lebendigkeit mittheilt. Sein Schaffen wird eine zweite Natur.

---

*) S. Schelling am angef. O. S. 23. „Wir verlangen allerdings nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu sehen, „den lebendigen Begriff desselben. Wenn aber der Künstler „Blick und Wesen der in ihm (dem Individuum) schaffenden Ideen erkannt, und diese heraushebt, bildet er das „Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem „ewigen Urbilde.“

15.

Begeisterung durch die Schönheit der Idee.

Noch gewaltiger jedoch als von der Schönheit der Natur fühlt das Gemüth des Künstlers sich ergriffen durch Ideen. Die Idee an sich ist ihm nicht das Höchste; sie ist oft nicht einmal sein Eigenthum, da er sie aus der Religion, oder Wissenschaft, oder durch sonstige Mittheilung erhalten haben kann. Sondern sie erweckt seine Thätigkeit nur wenn sie fähig ist, sichtbar durch Gestalt dargestellt zu werden. Der höchste Beruf des Künstlers ist der, daß er, zwischen Geist und Natur stehend, beyde in sich aufnimmt und zu Einem verschmilzt, und so ein drittes, dem Gebiete der Natur wie des Geistes angehöriges Gebilde frey aus sich hervorgehen läßt.

So wird die bildende Kunst zur stummen Poesie. Denn wo das bewegte Gemüth eine Idee vermittelst der Einbildungskraft auf irgend eine sinnliche Weise, durch Ton, Rede oder Gestalt, symbolisirt, da ist Poesie; und jede Idee, die sich dem Gemüthe zu solcher sinnlichen Entfaltung aufdrängt, ist eine poetische. Das Gemüth trägt die Idee

aufs Leben über, und entwickelt sie nach den Gesetzen ihrer innern Wahrheit an der organischen Einheit des im Leben dargebotenen sinnlich-Mannichfaltigen. Durch diese gesetzmäßige, in der Idee selbst bedingte, und nach dem Wesen des sinnlichen Darstellungsmittels modificirte Entfaltung wird die poetische Idee in sich harmonisch und geschlossen, uud heißt erst in dieser Vollendung eine schöne Idee.

Ist nun das sinnliche Darstellungsmittel nicht das fortschreitende Leben (wodurch Musik und Dichtkunst entsteht), sondern das momentane Leben der körperlichen Gestalt, so wird die schöne Idee, indem sie sich in die Grenzen dieses Darstellungsmittels fügt, eine schöne künstlerische. Der Künstler entfaltet die schöne Idee an dem geistigen Leben der Gestalt, und prägt sie aus in der momentanen körperlichen Erscheinung desselben. Hier muß also die schöne Idee sich auf das sichtbare Leben der körperlichen Gestalt beschränken, und ihren Inhalt so auf dasselbe concentriren, daß sie sich vollkommen deutlich in ihm offenbaren kann. *)

Das Leben der einzelnen Gestalt in seiner körper-

*) Vergl. Creuzer Symbolik 1. S. 72—75 und das ganze 3te Kapitel.

lichen Erscheinung ist Resultat des Verhältnisses ihrer geistigen und physischen Kräfte, Charakter; die Thätigkeit des Charakters nach außen, für sich, oder in Beziehung auf mehrere, ist gleichfalls Resultat der geistigen und physischen Verhältnisse und heißt als Erscheinung für das Auge Handlung. Es muß also die schöne künstlerische Idee ihre innere Wahrheit vollständig und rein entweder an einem Charakter, oder an einer Handlung aussprechen. Die vollendete Wahrheit der Idee fordert auch die vollkommene Entwicklung des Charakters, also Schönheit der Gestalt, entweder in Ruhe, oder im Zustand innerer Bewegung, unter bestimmtem Ausdruck.*) Durch das Verhältniß mehrerer Gestalten ist ein Mehr und Minder der Schönheit bedingt; daher wird, je umfassender die Handlung ist, desto mannichfaltiger und ungleicher die Schönheit der Gestalten seyn. Schon hieraus ergiebt sich, und es wird aus dem folgenden noch deutlicher wer-

*) Durch die schöne Idee wird also Schönheit der Gestalt, die vollkommenste Entwicklung des die Idee bezeichnenden Charakters, stets gefordert; Schönheit der Gestalt allein aber kann nicht letzter Zweck und höchstes Gesetz der Kunst seyn, wie Lessing wollte. Laokoon S. 16, 20. im Anhang No. XXXI. und sonst. Vergl. Herders kritische Wälder I, S. 117.

den, daß die künstlerische Idee sich nach dem Wesen jeder besonderen Kunstart, in welcher sie dargestellt werden soll, modificirt.

Der Charakter also, und somit seine Schönheit, sind bloß von der Idee abhängig. Je höher diese steht, d. h. je reiner und edler die Wahrheit, welche sie in dem Leben der Gestalt ausdrückt, je vollkommener ihre Schönheit ist, eine desto höhere Stufe wird die Schönheit der Gestalt erreichen, nach Maaßgabe der Idee wird sie anmuthig, zart, naiv oder erhaben werden. Die Idee des Vaters und Beherrschers der Götter und Menschen mußte durch eine Gestalt vom erhabensten Charakter in seiner vollkommensten Entwicklung, die der Liebesgöttin durch ein Weib in der höchsten Anmuth blühender Jugend dargestellt werden. Der Gott, der in ewiger Jugend bald die süßtönende Leyer, bald den strafenden Bogen führt, das himmlische Kind, das am Busen der jungfräulichen Mutter schon die segnenden Hände erhebt, sind Ideen, aus religiöser Weltanschauung geschöpft, und durch die Schönheit entsprechender Charaktere dargestellt.

Die Griechen giengen in Bildung ihrer Gottheiten meist von Ideen aus, die durch ihre Religion oder ihre Dichter vorgezeichnet waren, und stellten eine

Reihe von Charakteren auf, in deren Schönheit die höchsten Ideen ihrer Volksreligion verkörpert erschienen. Dagegen hat die christliche Kunst die in der heiligen Geschichte gegebenen Ideen weniger in der ruhigen Schönheit als in Zuständen und Handlungen der Charaktere ausgesprochen. In jener Art sind der Charakter der Madonna und des Täufers vielleicht die gelungensten; in dieser hat die christliche Kunst weit erhabenere Darstellungen aufzuweisen als die griechische, z. B. die Himmelfahrt Mariä, die Verklärung, und andere, welche dem religiös-poetischen Sinn der Künstler ihre Entstehung verdanken. In solchen Darstellungen zeigt sich dann, der Natur der Sache nach, weniger die Gewalt der Schönheit als des Ausdrucks, worinn auch die christliche Malerey eine hohe Vollkommenheit erreicht hat.

Ist nun die poetische Idee selbst immer Symbol einer auf Religion, Sitte, oder das allgemein-menschliche Leben sich beziehenden Wahrheit, so wird auch das Kunstwerk, welches diese Idee entweder in der ruhigen Schönheit eines Charakters, oder in einer danach berechneten und nicht an sich selbst wichtigen Handlung darstellt, mit Recht Symbol genannt. Symbol ist also zwar vorzüg-

lich das eigentlich religiöse, neben diesem aber auch überhaupt jedes Werk, in welchem eine allgemeine Idee an einem schönen Charakter oder der Handlung mehrerer entwickelt ist. So wird z. B. die Unschuld symbolisch dargestellt unter der Gestalt eines aufblühenden Mädchens, dessen Charakter jungfräuliche Reinheit mit kindlicher Unbefangenheit und unbewußter Anmuth vereinigt; in Bildern von den sieben Werken der Barmherzigkeit sind sieben moralische Lehren durch die in ihnen gebotenen Handlungen versinnlicht.

Bey solchen Gegenständen nun genießt der Künstler der vollen Freyheit, ganz allein nach der Idee seine Darstellung zu entwerfen. Für den einzelnen Charakter bestimmt er die Gestalt, ihre Schönheit, ihren Ausdruck und Gebärde, für die Handlung wählt er die Charaktere und ihre gegenseitige Thätigkeit stets nur so, wie er es der Idee am vollkommensten entsprechend findet; er dichtet hier frey durch Gestalten.

Mit eben solcher Freyheit, oder vielmehr noch willkührlicher verfährt er in allegorischen Darstellungen, in welchen die Idee nicht eins ist mit dem Inhalte, sondern nur durch denselben dem Verstand angedeutet wird. Hier folgt der Künst-

ler in der Wahl des Charakters, des Ausdrucks, der Handlung, und alles dessen, was er sonst in die Darstellung aufnimmt, keiner andern Bestimmung als der, daß jedes Einzelne deutliches und anmuthiges Sinnbild sey, und das Ganze in schöner Vereinigung seiner Theile die anzudeutende Idee so klar als möglich mache.

Beschränkter ist der Künstler in Darstellungen, wie Raphaels Schule von Athen, welche im engern Sinn den Namen von Charakterbildern erhalten haben *). Hier kommt es darauf an, das Leben bestimmter Menschen zu bezeichnen, und die Hauptaufgabe ist, dieses wahr und schön darzustellen. Die Idee entwickelt sich mithin erst aus dem Verhältniß der gegebenen Charaktere, und so kann die Handlung gewählt und geordnet werden, wie es jedem Einzelnen und der Wirkung des Ganzen angemessen und vortheilhaft ist.

In der eigentlich historischen Darstellung ist nicht zunächst eine Idee, sondern ein historischer Charakter in Zustand oder Handlung, oder eine gemeinsame Handlung mehrerer Charaktere gegeben; eine Begebenheit, die unter einer schönen

---

*) S. Propyläen Bd. 1. St. 1. S. 35 ff.

Idee zusammengefaßt werden soll. Hat aber der Künstler stets die Idee als das Erste und Höchste zu betrachten; und darf er sie nicht eher der Darstellung würdig halten, als bis sie vollkommen schön, und folglich so gedacht ist, daß sie im Kunstwerk deutlich werde, so findet er bey historischen Darstellungen allerdings hierin die meisten Schwierigkeiten. Oft gelingt es ihm kaum, die Begebenheit, geschweige denn die aus ihr entwickelte Idee klar zu versinnlichen; oft läuft er Gefahr, der Idee zu Liebe die Handlung nicht anschaulich darzustellen; sehr häufig widerstrebt diese dem Gefühl des Schönen, und er kann nur durch einen hochpoetischen Gedanken seinem Werke Schönheit und wahren Werth verleihen. Werke, in denen solches gelungen, gehören denn auch zu den ersten der bildenden Kunst, weil sie z. B. den Schmerz, ja die Schrecknisse des Lebens in schöner Darstellung versinnlichend, den Beschauer tief erschüttern und doch unwiderstehlich fesseln. Der Bildner der Niobe vermählte den schrecklichen Ausdruck tödtlicher Seelenangst mit der Schönheit einer königlichen Mutter nur durch die Idee, daß solches Leiden alle Thätigkeit der Kräfte aufhebt, und nichts übrig läßt, als das Höchste, die Liebe*).

*) S. Schelling am angef. O. S. 43.

Und wenn dort ein unglücklicher Vater, mit seinen Söhnen von Schlangen umwunden, einem gräßlichen Tod entgegen sieht, wenn verzweifelnde Mütter umsonst ihre letzten Kräfte zusammenraffen, die geliebten Säuglinge vor dem Stahl gefühlloser Mordknechte zu schützen — da ist es nur die Idee edler Menschen, über deren Hoheit, Kraft und Ergebung das Unglück keine Gewalt hat, oder deren geistige und körperliche Anmuth selbst in Angst und Verzweiflung nicht getrübt wird, wodurch die Schauder erregende Scene den Blick des Beschauers fesseln kann. Hätte Rubens in seinem Kindermord nach Raphaels Beyspiel die Charaktere durch die Idee geadelt, so würde er nicht Handlungen dargestellt haben, welche zwar von der tiefen Menschenkenntniß des Künstlers zeugen, aber das Gemüth des Beschauers mit Grauen erfüllen, und selbst der Empfindung alles Edleren, was im Bilde dargeboten wird, unfähig machen.

Der Künstler soll mithin überall als freyer Dichter zu Werke gehen, und Charakter, Ausdruck und Handlung stets nach einer schönen Idee bestimmen. So gelingt ihm das Vollkommenste, was die Kunst leistet, schöne Darstellung von Ideen durch Gestalt.

Solcher Schöpfung des Vollkommensten wird er aber auch nur durch die höchste Anreizung und Spannung seines ganzen Wesens, durch die innigste Vereinigung aller seiner Thätigkeiten fähig. Empfänglich wird er für die Schönheit der Idee, wenn die Sehnsucht des Schönen aufs Höchste, ja bis zum Schmerz, gesteigert ist. Das ist jenes unnennbare Gefühl, jene Unruhe, die den Künstler treibt, und der er nur entgeht im Schaffen und Arbeiten. — Nun kann aber die Idee ihn ansprechen auf zweyerley Art: entweder, indem sie durch sinnliche Wahrnehmung ihm plötzlich in ihrer künstlerischen Schönheit vor die Seele tritt, oder, indem sie ihm durch eigene Geistesthätigkeit oder fremde Mittheilung zuerst abstrakt oder allgemein poetisch erscheint, und sich dann plötzlich oder allmählich in ihm zur schönen künstlerischen bildet. Dort ruft der Anblick einer Naturscene, einer schönen Gestalt in bedeutender Stellung oder Handlung, einer anmuthigen Gruppe — und wer könnte alle Erscheinungen aufzählen, die das Gemüth des Künstlers bewegen, während sie vor Andern unbeachtet vorübergehen — plötzlich eine schöne künstlerische Idee in ihm hervor. Er sieht die Idee schon in der Natur dargestellt, gleichviel, ob die

Erscheinung dieß wirklich, oder bloß in seinen Augen leistet; und was die Natur ihm vorgebildet, das bildet er alsdann mit Freyheit aus, wie es zur Vollkommenheit einer schönen Darstellung nöthig ist. Auf diese Weise sind wohl viele der herrlichsten Werke veranlaßt worden, und die anmuthige Sage von Raphaels Madonna della Sedia widerstreitet keineswegs der Eigenthümlichkeit des künstlerischen Wirkens. — Im zweiten Fall, wenn die Idee nur abstrakt, oder poetisch oder historisch gegeben ist, wird der Künstler ganz freyer Schöpfer, denn hier zaubert er die Darstellung nur aus der Idee hervor, er gebiert die Erscheinung der Natur aus seinem Geiste. Dazu muß denn auch seine Sehnsucht am mächtigsten erregt, und die Idee von solchem Inhalt seyn, daß sie jener die höchstmögliche Befriedigung verheißt. So entstanden die erhabensten religiösen Darstellungen, die höchsten Symbole des Glaubens. Religion, Vaterlandsliebe, und alle edlen Gefühle des Menschen bringen solche Ideen dem Gemüthe des Künstlers nah, und jede Idee wird desto edler seyn, je reiner die Quelle, der sie entfließt.

Indem nun die künstlerische Idee sich im Gemüthe des Künstlers entweder allmählich oder

plötzlich entwickelt*), erhebt die Sehnsucht nach dem Schönen, im Hoffnungsdrang der Befriedigung, das produktive Vermögen in einen Zustand gesteigerter Kraft, worin es ihm auf wunderbare Weise gelingt, das Geistige mit dem Materiellen zu verbinden, und die Idee sichtbar in einem vollkommenen Symbole darzustellen. Dieser Zustand ist die Begeisterung. In ihr concentrirt sich der höchste Kraftaufwand des Künstlers; alles, was in ihm liegt, und was er jemals sich angeeignet, vereinigt sich, und wird geboren als organisches Gebilde einer höhern Welt. Ihr verdankt jedes ächte Kunstwerk sein Entstehen; die Begeisterung des größten Genies, als Zustand höchstmöglicher Erhebung der an sich potenzirten Kraft, erzeugt die vollendetsten Werke im ganzen Gebiete der Kunst, und wie diese ihre Produkte durch keine Nachahmung zu erreichen sind, so bleibt sie selbst, ihrem Wesen nach, dem Verstand unbegreiflich und für die Theorie unerklärbar.

---

*) Dieß bestimmt sich bey jedem Künstler nach individuellen Anlagen, z. B. nach dem Vorherrschen der Phantasie, des Verstandes, Gemüths ꝛc. Ueber Leonardo da Vinci s. Fr. Müllers Kritik der Schrift des Ritters von Bossi über das Cennacolo. Heidelb. Jahrb. 1816. Nr. 76. Anm. 31., oder auch im besondern Abdruck dieser Kritik.

Der Zustand der Begeisterung bringt es jedoch schon seiner Natur nach mit sich, daß er nur von kurzer Dauer seyn, das Kunstwerk mithin nicht sogleich in ihm vollendet werden kann. Es ist nur der erste Entwurf, dem die Begeisterung das Daseyn giebt; die weitere Ausführung und Vollendung bleibt der Leitung des still besonnenen Gemüths und der Einbildungskraft," welche das einmal im Geiste gestaltete Bild festhält, überlassen. Dennoch aber kann diese Ausarbeitung nur gedeihen, wenn jener von der Lebendigkeit und dem Charakter der Natur durchdrungene und entflammte Enthusiasmus, und jenes Entzücken an der Schönheit der natürlichen Gestalt, in steter Richtung nach der zu Grunde liegenden Idee, bis zum letzten Zuge der werkthätigen Hand unveränderlich zusammenwirken. Und hier ist es, wo der Künstler wieder ganz auf die Natur sich hingewiesen fühlt. Die Wahrheit — sey es nun bloß der Form nach, in der Plastik, oder sey es nach allen übrigen Beziehungen, in der Malerey — vor allem aber die Lebendigkeit der Natur vermag er nicht zu erreichen, er sey denn vorbereitet durch Erkenntniß und Anschauung der Natur selbst, und während der Arbeit bleibt es ihm stetes Bedürfniß, bey jener untrüglichen Lehrerin immer wieder sich Raths zu erholen.

16.
Vom Ideal.

Jede der angegebenen Arten, wie der Künstler die Idee bearbeitet und in Begeisterung darstellt, hat ihre eigenen Schwierigkeiten, unter allen aber ist die höchste Aufgabe die: eine schöne Idee, sey sie nun aus dem erhabenen Gebiete der Religion, oder aus dem anmuthigen Reich der Dichtung genommen, in der vollendeten Schönheit einer einzigen Gestalt zu verkörpern. Der Künstler bildet diese Gestalt in dem Charakter, welcher ihm als das deutlichste Symbol der Idee erscheint, er bildet diesen Charakter in seiner vollkommensten Entwicklung, und in dem vollen Leben seiner Individualität, also in seiner höchsten Schönheit und Lebendigkeit.

Dieß ist es, was seit Winckelmann unter dem vieldeutigen Ausdruck Ideal am allgemeinsten verstanden worden, und was in seiner höchsten Vollendung allein durch die Plastik hervorgebracht werden kann, weil diese durch körperliche Darstellung der Form die Schönheit der Gestalt am sichersten erreicht. Der Malerey, obgleich auch sie hierin Großes leisten kann, gelingt dieß weniger; dage-

gen ist sie fähig, ihre Ideen durch eine Versammlung vieler, gegenseitig in Beziehung stehender Charaktere auszusprechen, und gewinnt so, was ihr an innerer Bestimmtheit der Gestaltendarstellung mangelt, nicht bloß durch äußere Fülle, sondern auch durch zartere Andeutung umfassenderer Ideen wieder.

Wird die Idee eines göttlichen Wesens in dem Ideal versinnlicht, so erscheint in demselben die Schönheit der menschlichen Gestalt gleichsam vergeistigt und über die Natur erhöht durch den ihr einwohnenden göttlichen Charakter. Ein Wesen höherer Art tritt uns entgegen, eine Gestalt, deren vollkommene Schönheit, über alle menschliche Bedürfnisse erhaben, nicht in sinnlichem, sondern in geistigem Leben zu bestehen scheint. Dieser Zauber rührt aber nur von der zu Grunde liegenden Idee. Was uns das Ideal von Augen führt, ist eine Naturgestalt, und ihre Schönheit kann nichts anderes seyn als eine durch den freyen Schöpfungsakt der Begeisterung erzeugte Vereinigung alles dessen, was der Künstler aus dem Schönsten, das ihm in der Natur vor Augen gekommen, und welches ihm die Einbildungskraft gegenwärtig erhält, dem durch die Idee gegebenen Charakter entsprechend findet,

obgleich er sich dieser Wahl in dem glücklichen Moment der Schöpfung selbst nicht bewußt ist.

Denn wie könnte der Künstler eine schöne Gestalt hervorbringen ausser der Natur, da doch alle Schönheit der Gestalt, die er je erkannte in der Natur, also etwas ihm nicht Angehöriges war, das er nur durch die Empfänglichkeit seines Sinnes und unablässige Kraftanstrengung in thätigem Nachbilden zu seinem Eigenthum gewonnen hat? Wie erhaben auch und göttlich die Idee sey, die in dem Ideale wohnt, so bleibt die Gestalt, die es anschaulich macht, dennoch nicht nur den allgemeinen Gesetzen der Natur unterworfen, sondern, vermöge der nothwendigen Einheit und Lebendigkeit des Charakters, durchaus individuell, nur daß diese Individualität in der Einheit, Vollkommenheit und Schönheit des natürlichen Charakters, nicht in den Zufälligkeiten der Entwicklung besteht. Dadurch allein auch ist es möglich, daß ein solches Werk den Anschein physischer Lebendigkeit erlange. Und wie alle göttliche Wesen heidnischer und christlicher Mythe der Idee nach verschieden sind, wie jedes derselben unter einem eigenthümlichen Verhältniß geistiger Existenz gedacht wird, so muß auch jedes einen dieser entsprechenden individuellen

Charakter der Gestalt behaupten, daher auch jedem eine besondere Schönheit eigen ist, keinem aber ausschließlich eine höchste oder allgemeine.

Hierin liegt der Grund, warum der Künstler, selbst wenn er das Vortrefflichste geleistet, wenn er gestehen muß, nur einmal so hoher Begeisterung und Kraftäußerung fähig gewesen zu seyn — selbst dann mit dem vollendeten Werke nie ganz zufrieden ist. Der begeisterte Schöpfer des olympischen Zeus, nachdem er das erhabene Werk unübertrefflich vollendet hat, betet zu dem Gott, den er dargestellt, um ein Zeichen, ob ihm sein Bild wohlgefällig sey. Die Sehnsucht nach dem Schönen wird auch durch das Vollkommenste, was er bildet, dem Künstler nicht gestillt — denn hätte er das ganze Wesen der Schönheit erfaßt, müßte er ja aufhören zu schaffen. Aber er sucht in neuen Werken stets neue Befriedigung, und allen, die er in Begeisterung erzeugt, theilt er, wie die mannichfaltige Natur, ihre eigene Schönheit mit.

Das ist der Unterschied zwischen der Gestalt, welche die Natur, und der, welche die Kunst bildet, daß jene der lebendige Charakter selber ist, diese ihn bloß darstellt. Jene, dem Wechsel der Zeit unterworfen, wächst und nimmt ab in unauf-

körlicher Veränderung — der Punkt ihrer Vollkommenheit geht unbemerkt vorüber, und der volle Ausdruck ihres geistigen Lebens, die innere Ruhe oder Bewegung, offenbaret sich nur wie zufällig in einzelnen Momenten. Diese stellt den einzigen dar, der selbst in vieler Menschen Leben niemals eintritt, wo alle Kräfte des geistigen und körperlichen Daseyns vollständig, rein und harmonisch zusammenwirken, wo das Geschöpf vollkommen das ist, was es seinen Anlagen zu Folge werden kann; ihr ist es Hauptzweck, das Geistige im Körperlichen zu offenbaren, und die ganze menschliche Natur in vollkommenem Einklang mit einer hohen Idee, als Abbild derselben, dem Auge vorzuführen. Deßhalb kann aber nicht behauptet werden, die Natur vermöge keine so schöne Gestalt hervorzubringen, als der Künstler in der Begeisterung. Warum — die Frage ist hier nicht, wie häufig oder selten — sollte es keinen Menschen von hohen geistigen und physischen Anlagen geben, dessen ganzes Wesen in einem Augenblick seines Daseyns vollkommen entwickelt ist? Kann ein Bewohner von Nukahiwa dieselben schönen Verhältnisse der Glieder haben, wie der vatikanische Apoll *),

*) S. Langsdorffs Bemerkungen auf einer Reise um die Welt, Th. 1, S. 145 u. ff.

warum könnte er nicht auf dem Punkte seiner höch-sten Entwicklung auch dieselben Formen zeigen? Die Idee des Gottes stellt er freylich nicht dar, wenn er nicht selbst von ihr durchdrungen ist; aber auch dieß ist nicht unmöglich — denn die Götter der Griechen waren ja menschliche Wesen — und er würde in dem Augenblick, da sie sich dem fremden Auge an seiner Gestalt, Gebärde und Hand-lung offenbarte, selbst zum lebendigen Kunstgebilde werden. Warum hat des Demetrius Poliorcetes hohe Schönheit von keinem Bildner noch Maler seiner Zeit vollkommen dargestellt werden können?

Winckelmann, entzückt von der Schönheit der Antiken, hat die Schönheit der Natur, obgleich er sie öfters erhebt, doch im Allgemeinen zu tief herabgesetzt. Zwar spricht er das hohe Lob aus: „Die Natur hat immer erzeugt, und erzeugt noch „täglich Bildungen des Gesichts, die zu vergleichen „sind mit den Köpfen der höchsten Schönheit, „welche man in Marmor und auf geschnittenen „Steinen findet; auch in unsern Tagen sieht man „in der Wirklichkeit Gestalten, wie die Niobe und „der vatikanische Apollo. Gewisse Köpfe an Gott-„heiten, von welchen man glauben möchte, daß sie „ohne Beobachtung der Wirklichkeit nur mit dem

„Verstande aufgefaßt und gleichsam um die Natur „zu beschämen, gezeichnet worden, sind vielleicht „nichts als Bildnisse von Personen, die vor Alters „gelebt haben.“ *) Aber er zweifelt, ob irgend eine Gestalt der Natur durchaus harmonisch ausgebildet werde, ob es möglich sey, einen in allen seinen Theilen vollkommen schönen Menschen zu finden? und nennt diese unvollkommen ausgebildete Schönheit individuell. Für diesen Mangel, fährt er fort, hätten jedoch die griechischen Künstler sich entschädigt, indem sie mit feuriger, von hohen göttlichen Ideen erfüllter Einbildungskraft die schönsten Theile, welche sie in der Natur gefunden, zusammengesetzt, und so Gestalten von idealischer Schönheit gebildet. Es wird damit, wie viel oder wie wenig Schönheit man der Natur zugestehe, das nehmliche bezeichnet, was oben unter Ideal verstanden worden.

Indessen früher hatte Winckelmann es für schwer, ja fast unmöglich erklärt, ein Gewächs zu finden, wie der vatikanische Apoll **); an einem

*) Trattato preliminare Kap. 4. §. 13. Vergl. Gesch. der Kunst B. 4. K. 2. §. 26 – 35.

**) Gesch der Kunst B. 4. K. 2. §. 34.

andern Orte hatte er geradezu bezweifelt, ob die Natur fähig sey, auch nur theilweise so vollkommene Formen zu schaffen, als die griechischen Künstler dargestellt *), und so scheint er beständig in seinem Urtheil über die Natur geschwankt zu haben. Dieses Schwanken, dieses Mißtrauen in die Schönheit der Natur war es unstreitig, was ihn bewog, die Idealgestalten, unter welchen die griechische Kunst ihre Götter gebildet, noch über die Natur zu setzen. Den Mangel der Nerven und Adern, die an den Figuren einiger Gottheiten wegen der Völligkeit ihres Fleisches nicht bemerkbar sind, nahm er als wesentliche Eigenschaft aller Götterbilder an, und erklärte: „diese idealischen „Figuren seyen wie ein durch das Feuer gezogener „ätherischer Geist, von jeder menschlichen Schwachheit befreyt, so daß man an ihnen weder Sehnen „noch Adern bemerke“ — Gestalten von Wesen,

*) Gesch. d. K. B. 5 K. 1. §. 40. Womit hätte W. beweisen wollen, daß die sägeförmigen Muskeln am borghesischen Fechter und am Laokoon erhabener, rührender und elastischer seyen als an der Natur? Was er dort von der Bildung dieser Muskeln an den genannten und einigen andern Antiken sagt, zeigt bloß, wie glücklich die griechischen Künstler Bedeutung und Charakter der Formen ergriffen haben.

die, wie die Götter des Epikur, nicht einen Körper, aber gleichsam einen Körper, und nicht Blut, aber gleichsam Blut besäßen.*) — So schön diese Beschreibung bildlich die hohe geistige Bedeutung dieser griechischen Ideale bezeichnet, so falsch und irreleitend ist ihr buchstäblicher Sinn, da durch jene Negationen das Wesen der menschlichen Gestalt überhaupt, welche eben nur durch die vollkommenste materielle Organisation Erscheinung des Geistigen ist, gänzlich aufgehoben wird.

Diesem Begriff des Idealisch-Schönen stellte Winckelmann seine Ansicht vom Wesen der Schönheit voran, die er, abweichend von den Grundsätzen seines Freundes Mengs, welchem Schönheit die sichtliche Vollkommenheit der Materie war**), sich eben aus der Ansicht der Werke des Alterthums selbst gebildet hatte. Indem er nur das Wesen der körperlichen Schönheit, und dieses nur in der Form zu ergründen suchte, hielt er

---

*) Tratt. prelim. K. 4. §. 15. Vergl. Gesch. d. K. B. 5. K. 1. §. 18. wo er sagt: „an dem sitzenden Mars in der Villa Ludovisi sey, wie an allen göttlichen Figuren, keine Nerve noch Ader sichtbar."

**) S. Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey.

sich besonders an die Formen jugendlicher Gestalten. Die hohe Anmuth, welche die alte Kunst in Darstellung derselben erreichte, und welche selbst noch an ihren minder trefflichen Werken nicht ganz verschwindet, fand er in dem sanften Ineinanderfließen der Linien und Flächen des Körpers, deren Mannichfaltigkeit sich so leicht und unmerklich verbindet, daß sie, wie Winckelmann sich ausdrückt: „der Einheit der „Fläche des Meeres gleichen, welches in einiger „Entfernung eben und stille, wie ein Spiegel er„scheinet, ob es gleich allezeit in Bewegung ist und „Wogen wälzet.“ *) Diese dem Aug und Tastsinn angenehme materielle Eigenschaft nannte er Einheit **). Im Gegensatz aber mit neuern Kunstwerken,

*) Gesch. d. K. B. 4. K. 2. §. 28 ff. Vergl. Tratt. prelim. K. 4. §. 10 — 12.

**) Gesch. d. K. B 4. K. 2. §. 22. Tratt. prelim. K. 4. §. 7. 8. Daß die wahre Einheit vor allem in der harmonischen Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen begründet seyn müsse, die letztere aber in jeder schönen Gestalt, zeige sie nun die Fülle der Jugend, oder die derbere Bildung späterer Jahre, durch die nothwendige Einheit des Charakters gefordert und modificirt werde, darauf achtete Winckelmann erst später, da er in der vorläufigen Abhandlung von den alten Denkmalen (K. 4. §. 9.) dem möglichen Mißverstand zu begegnen suchte, als sey diese Einheit gleich Einerleyheit. Daher sagte er: „die Einheit bestehe in so geformten Umrissen, daß

an welchen er die allzustarke Andeutung der Muskeln und Adern tadelt*), vielleicht auch, weil man damals unter der Benennung Charakter gerade nur diese nachdrückliche, der jugendlichen Anmuth allerdings nicht angemessene Bezeichnung des Knochen- und Muskelbaues zu verstehen pflegte — nahm er nun diese materielle Einheit als etwas Allgemeines, und machte sie zur Negation, indem er mit ihr den Begriff der Unbezeichnung verband.**) Dieß führte ihn denn auf die berühmte Erklärung, wodurch das positive Leben, die Individualität, der Charakter, als der Schönheit fremd, jene als der höchsten Kunstvollkommenheit schädlich, dieser als ein in der künstlerischen Darstellung nothwendiges Uebel erschien. Zur Schönheit der Gestalt nehmlich sey erforderlich: „daß die Form der-

„die Theile, indem sie die ganze Gestalt darstellen, eben so „viele Veränderungen der Einheit sind oder zu seyn scheinen." Jedoch scheint er die geistige Bedeutung der Formen immer streng ausgeschlossen zu haben, da er weiterhin (§. 10.) die Einheit in die materielle und moralische scheidet, von welchen diese sich auf die Stellung, jene auf die Formen beziehe, — und er bemerkt, daß er nur von der letztern spreche.

*) Gesch. d. K. B. 4. K. 2. §. 31. Tratt. prelim. K. 4. §. 11.

**) Gesch. d. K. ebendas. §. 23. Tratt. prel. ebendas §. 9.

„selben weder dieser oder jener bestimmten Person
„eigen sey, noch irgend einen Zustand des Gemüths
„oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke,
„als welche die Einheit unterbrechen und die Schön-
„heit vermindern oder verdunkeln. Nach diesem
„Begriffe“, fährt er fort, „soll die Schönheit
„seyn, wie das vollkommenste Wasser, aus dem
„Schooße der Quelle geschöpft, welches, je we-
„niger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet
„wird, weil es von allen fremden Theilen geläu-
„tert ist.“ *)

Vereinigt man mit dieser Erklärung, welche die Schönheit in der möglichsten Charakterlosigkeit findet, jene Ansicht Winckelmanns, daß die griechischen Idealgestalten über die Natur erhaben seyen; so läßt sich freylich daraus die Behauptung ziehen: ein Ideal müsse nur einen allgemeinen, nicht aber einen besondern, d. h. individuellen Charakter an sich tragen, und seine Schönheit müsse ein allgemeines Symbol männlicher oder weiblicher Schönheit seyn, so daß jeder schöne Mann und jedes schöne Weib demselben mehr oder weniger ähnlich

---

*) Weßhalb er denn auch Schönheit und Ausdruck gänzlich trennte. Gesch. d. K. ebendas. §. 24.

wären *). Aber die Schönheit der Gestalten ist, wie oben gezeigt worden, nach Verhältniß ihres Charakters höchst verschieden und kaum einer Vergleichung fähig, und Individualität, nur nicht diejenige, welche durch Zufälligkeiten der Entwicklung gehemmt oder verändert worden, ist die nothwendige Bedingung, unter welcher der Charakter, und mit ihm die Schönheit, zum Leben gelangen kann. Die Hära des Polyklet wird eine ganz andere, aber deßhalb nicht geringere Schönheit gezeigt haben, als die knidische Venus des Praxiteles, und niemand wird die Schönheit der mediceischen Venus der der Niobe oder der ludovisischen Juno, oder die Schönheit des vatikanischen Apoll der des vatikanischen Genius oder des Zeus Meilichios vorziehen, und je eine derselben als das Urbild aller weiblichen nnd männlichen Schönheit bezeichnen. Alle auf uns gekommenen griechischen Ideale stellen, wie die Gestalten der Natur, bestimmte Charaktere dar, aus deren vollkommener Entwicklung ihre Schönheit hervorgeht.

Hätte unsern großen Winckelmann nicht ein weit tieferes Kunstgefühl geleitet, als er, bemüht,

---

*) S. die 153ste Anmerkung der neuen Herausgeber zur Gesch. d. K. B. 4. K. 2.

durch immer neue Forschungen das Dunkel der Geschichte aufzuhellen, in einer kurzen Theorie auszusprechen vermochte, unmöglich würde er jene treffliche Charakteristik griechischer Götterbildungen haben entwerfen können. Da er jedoch die Schönheit der griechischen Werke nach den Formen der einzelnen Theile des Körpers auseinandersetzte, so gab er dadurch leicht Veranlassung, diese Formen selbst als das Wesentliche des Ideals, als etwas von der Natur ganz Unabhängiges und für sich Bestehendes zu betrachten. — Von scharfsinnigen Untersuchungen des Schädels ausgehend, glaubte man das Gesetz entdeckt zu haben, wonach die griechischen Künstler Schönheit des Gesichts gebildet hätten, und fand das Idealische eben in der Ueberschreitung der Naturgesetze *). — Hatte ferner Winckelmann von

*) S. Peter Camper über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters; über das Schöne antiker Bildsäulen ꝛc. herausgegeben von Adr. Gilles Camper, übers. von S. Th. Sömmering. Mit 10 Kupfert. Berlin 1792. 4. Dagegen erinnert Eméric David Recherches sur l'art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes etc. Paris 1805. pag 469 ff.: «Le docteur «Camper veut prouver, que l'angle facial de la tête «humaine chez les Grecs, chez les François et chez les

Zusammensetzen der schönsten Theile gesprochen, ohne bestimmt zu erklären, daß solches nach Maaß-

---

«Italiens n'est que de 80. degrés, au maximum; tandis «que celui des belles têtes antiques est de 90 à 100 «degrés; de là il conclut hardiment, que le beau des «ouvrages antiques est purement idéal, c'est-à-dire, «pris hors de la nature; et il soutient en même «tems, que ce beau pris hors de la nature est le beau «réel, et que la beauté de la tête humaine consiste «dans un angle facial de 100 degrés, quoique la nature «n'en produise jamais qui excédent 80. — Ce système «manque par ses deux appuis. D'une part, l'angle «facial de la plûpart des belles têtes antiques n'est de «90 à 92 degrés. Celui de l'Appollon n'est que de 90, «si on prend, comme Mr. Camper, la ligne horizontale, «qui forme un des côtés de l'angle, de l'épine nazale à «l'ouverture du conduit auditif; et de 92, si on prend «cette ligne du bord dentaire de la machoire supérieure «au bord inférieur de la boîte osseuse de la tête. Cet «angle n'est encore que de 90 degrés, mesuré à la ma-«nière de Mr. Camper, dans la tête du Discobole et «dans celle de la figure appelée le Gladiateur combat-«tant; il n'est que de 92 dans celles du Lantin, de la «Vénus de Médicis et de l'Hercule-Dieu. Ce qui est «même remarquable, c'est que les têtes, qui ont plus «de 92 degrés, telles que celles d'Alexandre et celle de «l'Hercule Farneze, sont précisément celles qui pa-«roissent être des portraits. D'une autre part, il n'est «pas rare, de voir dans la nature, en Italie et en «France, des têtes d'hommes, dont l'angle facial est «de 90 degrés. On en voit dont l'angle va jusqu'à 95.

gabe des jedesmaligen Charakters geschehen müsse, so gab dieß dem Mißverständniß Raum: ein Ideal könne vermittelst einer aus den schönsten Verhältnissen und Formen der Natur abstrahirten Regel gleichsam mathematisch hervorgebracht werden *). Diejenigen Verhältnisse, welche in allen oder den meisten schönen Naturgestalten wiederkehren, geben,

---

«On en trouve de semblables dans plusieurs des livres «d'Anatomie, qui renferment des figures gravées. «Albert Durer, qui avoit pris les proportions du «corps humain sur la nature, donne des têtes, qui «ont plus de 90 degrés et jusqu'à 96. (De Symmetr. «corp. hum. Nuremb. 1534. fol. 25 et 29.) On trouvera «des détails intéressans relatifs à l'angle facial dans «l'ouvrage que Mr. Salvage va publier sur l'anatomie «du Gladiateur.»

*) Selbst Pardo de Figueroa in s. Observaciones sobre la pintura de los Griegos (Anhang zu dem Exâmen analitico del Quadro de la Transfiguracion. Paris 1804.) nimmt dieß an S. p. 82. «Esta belleza serà puramente «natural, si se imita la de un cuerpo particular; però «serà idéal, si el Artista eligiendo y copiando las partes «mas perfectas esparcidas en distintos individuos, las «convina despues por medio de un modulo, ó escala «fundamental propia para producir las mas elegantes «proporciones, y créa de este modo una imagen mas «ó menos proxîma á aquel tipo ó modelo de per«feccion abstracta, que concibe la mente, y jamas ha «realizado la mano del hombre.»

nach Zahl und Maaß bestimmt, eine allgemeine Norm der Wohlgestalt des menschlichen Körpers, aber nicht seiner Schönheit, denn jede Schönheit ist vom Charakter bedingt, und dieser fordert seine eigenen Verhältnisse. Wenn z. B. der Künstler versucht, gemäß dem von Winckelmann nach Mengs gegebenen Kanon, ohne Beziehung auf eine Idee, ein Gesicht zu bilden, so nimmt jede Linie einen bestimmten Charakter an, und dieser Charakter wird bey jedem neuen, auch noch so genauen, Versuch ein anderer, und jeder gestaltet sich desto abweichender und individueller, je mehr der Künstler in der Ausführung nach Wahrheit und Lebendigkeit strebt. So wird er nie das Allgemeine darstellen können; nur besondere Individualitäten zu schaffen ist ihm möglich, er gehe nun von der Idee oder von der Wissenschaft aus. — Jene Meynung beruht jedoch auf einem philosophischen Satz, welcher irrig auf den Künstler angewandt worden ist. Der Philosoph mag sich das Wesentliche der menschlichen Gestalt als ein abstraktes Schema, ohne andern Charakter als höchstens den des Geschlechtsunterschieds denken, wie Kant dieß durch den Ausdruck Normalidee bezeichnet hat. Wenn man aber solchen spekulativen Begriff als innere,

entweder eingeborene, oder durch langes Studium und Abstraktion erworbene Anschauung des Künstlers geltend machen, und unter dem Namen Ideal zu einem Phantasiegebilde stempeln will, das in seiner Allgemeinheit die höchste Schönheit des Menschlichen enthalte, und auf welches der Charakter gleichsam von außen in unendlich fortgespielten Variationen aufgetragen werde *); so heißt dieses dem Künstlergeist etwas anmuthen, was für ihn durchaus keine Wirklichkeit hat, was er weder leisten kann, weil es ausser seinem Vermögen, noch leisten soll, weil es ausser den Gränzen und der Bestimmung der Kunst liegt. Raphael sprach von einer Idee, nach welcher er schöne Frauen darstelle, da solche im Leben selten seyen — gewiß aber war es kein abstraktes charakterloses Schema, sondern ein lebendiges Bild weiblicher Schönheit, das ihm vor der Seele schwebte, und, einmal ihm lieb geworden, am leichtesten seine Begeisterung entzündete, auf dessen Charakter man auch wohl mit einiger Sicherheit aus der Familienähnlichkeit seiner Madonnen schließen kann. Vielleicht gelang ihm eben

---

*) S. Fernow über das Kunstschöne, Römische Studien Th. 1, S. 314 ff.

deßhalb der Kopf der Galathea weniger, weil er diesen Lieblingscharakter für die Schönheit einer Nymphe nicht beybehalten durfte. — Sowohl in der Natur, die ihm den Charakter zugleich mit der Schönheit darbietet, als während des begeisterten Moments, welcher dem durch die Idee gegebenen Charakter das Schöne der Natur vermählt, erscheint dem Künstler die schöne Gestalt nur individuell — charakteristisch, und jenes Streben nach immer neuer und höherer Schönheit entzündet sich nicht an einem seelenlosen, seiner Phantasie vorschwebenden Schattenbilde, — es beruht in der Sehnsucht nach dem Schönen, welche sein ganzes Leben beherrscht und leitet.

17.

Ueber das Kunstschöne.

So wäre denn, was drr Künstler hervorbringt, eine unerklärliche Vereinigung poetischer Anschauungen mit Gestalten, die er mühsam der Natur nachbilden gelernt — so giengen alle Gesetze der Darstellung nur von dem Inhalt, von der Idee aus, und was der Natur gehört, das müßte der Künstler bloß nachahmend erschaffen? Davon wäre

ihm nichts eingeboren, daß es sich frey aus ihm entwickeln könnte? Warum spricht man nicht bloß von idealischer Form, sondern auch von idealischer Haltung, idealischem Colorit, als von etwas, das der Künstler frey, ja willkührlich, erschaffe, und liegt diesen Begriffen nichts Wahres zu Grunde?

Muß der Lernende zu Allem, was er sich aneignen will, etwas mitbringen, nehmlich den Sinn dafür, die Gabe, es zu sehen, zu empfinden, zu denken; so geht auch der Künstler nicht bloß sammelnd und empfangend zu Werke, indem er die Erscheinungen der Natur nachbilden lernt und darstellt. Jene allgemeine Sehnsucht nach dem Schönen — der Idee, wie der Natur — jenes Entzücken an der Schönheit der letztern, jener Enthusiasmus endlich für ihre Lebendigkeit, muß durch etwas erregt werden, was tief in seinem Innern der äußern Erscheinung antwortet, ohne welches er nicht einmal verstehen könnte, was um ihn ist, und auf seine Organe wirkt.

Die zwey Haupteigenschaften der Naturerscheinungen, welche der bildende Künstler darstellt, nach welchen zugleich die beyden Hauptarten bildender Kunst sich scheiden, sind Form und Farbe. Hat nun gleich der Künstler eben so wenig ein abstraktes

Schema der menschlichen Gestalt, als ein' Ideal der Carnation in seiner Seele, so ruhen doch die Grundgesetze der Form wie der Farbe im menschlichen Geiste und seinen Organen, und zeigen sich in dem des Künstlers vorzüglich kräftig und lebendig.

Daß die Grundgesetze der Form im menschlichen Geiste wohnen, verbürgt uns das Daseyn einer uralten Wissenschaft, der Mathematik. Eine jugendlich emporblühende verkündigt uns die Gesetze der Farben, und zeigt, daß sie nicht bloß an den äußern Erscheinungen, sondern auch in uns selbst begründet sind.

Wenn man also sagt: der Künstler besitze Formensinn und Farbensinn, so bedeutet dieß nicht bloß die Fähigkeit, Formen und Farben, wie sie ihm in der Natur erscheinen, getreu aufzufassen, eine Fähigkeit, die ihm beym Lernen und Aneignen der Naturgestalten unentbehrlich ist — sondern es will sagen: der Künstler vermöge die in ihm ruhenden Grundgesetze der Formen und Farben auf die lebendigen, vielfach veränderten Erscheinungen der Natur anzuwenden, und letztere dadurch in ihrer wahren Schönheit desto sicherer zu ergreifen.

Der Formensinn nun ist in der Plastik allein, und zwar durch die körperliche Form selbst, thätig; in der Malerey wirkt er durch Umriß und Licht und Schatten.

Es ist vielfältig bemerkt, daß die gerade Linie Ruhe, die geschwungene Bewegung und Leben bedeute, so daß, wie schon oben erinnert worden, Körper von geraden Linien und ebenen Flächen umgränzt, ins Reich der todten, Körper mit gebogenen Linien und Flächen ins Reich der belebten Natur gehören. Je feiner und geistverwandter die Organisation, desto mannichfaltiger erscheinen die Schwingungen der äußern Form, und an der menschlichen Gestalt ist die Form jedes Theils aus den verschiedensten mathematischen Biegungen in der leisesten Abwechselung zusammengesetzt.

Betrachten wir sie zuerst. Der menschliche Körper hat eine Mittellinie, angedeutet vom Scheitel bis zum Vereinigungspunkt der dicht an einander gesetzten Füße; eben so hat jede seiner Extremitäten, Arm und Hand, Bein und Fuß, seine eigene Mittellinie. Diese schwingen sich vielfältig nach Maaßgabe der Bewegungen, völlig gerade wird keine als in der Stellung der Leiche, der Mumie. Um sie herum — und sie sind nur dann

vollkommen richtig, wenn sie nach dem Skelett entworfen sind — ordnen sich die Umrisse des Kopfs, des Rumpfs, der Glieder, als Aussenlinien der Muskelbekleidung. So bestimmt sich nach diesen Mittellinien erstlich die eigentliche Form des Körpers in allen seinen Theilen, und zweytens die Bewegung seines Ganzen und seiner Glieder.

Wenn der Künstler, um die eigentlichen Formen des Körper's darzustellen, die Theile des Kopfs, der Brust, des Rückens, des Arms u. s. w. um diese Mittellinien herumordnet, so kann er dieß zuerst mit allgemeinen Umrissen thun, wie der Maler, wenn er entwirft; er erhält aber damit nichts als ein oberflächliches Schema, dem er nicht überall streng folgen darf, ohne die Wahrheit zu verletzen. Bildet er nun allmählich jeden Theil, jede Erhöhung und Vertiefung der Muskeln getreu nach der Natur, so verliert er sich anfangs in diesen Einzelnheiten — seine Darstellung wird zwar getreu, aber kleinlich. Fortgesetztes Nachbilden aber lehrt ihn die Mannichfaltigkeit wieder zusammenfassen, ohne sie deßhalb aus dem Blick zu verlieren; er denkt sich nun jede mehrfach geschwungene Linie und Fläche analog einer mathematischen Grundform, und construirt so aus dem

wechselnden Leben dessen bestehende Gesetze. Dadurch treten nun zufällige, unwesentliche, unbedeutende Einzelnheiten zurück, und das Bedeutende, Wesentliche, Gesetzmäßige hebt sich hervor, die Mannichfaltigkeit des Lebens aber bleibt. — Auf solche Weise ist vielleicht die griechische Gesichtsform zu erklären, über die so viel gesprochen worden. Jene fast geradlinige Verbindung der Stirn und Nase scheint ihre Veranlassung, ihr Hauptgesetz aber die Grundform gewesen zu seyn, unter welcher die Griechen sich das Verhältniß des Schädels und der Nase, zu den Jochbeinen und Kinnbacken dachten. Offenbar bilden die letztern Theile das Segment eines kleineren, der Schädel und Nasenknochen das Segment eines größern Eyes, und das letztere soll, gleichsam zum Schutz, so über jenes hereingeschoben seyn, daß beyde zusammen wieder eine neue größere Eyform, die des ganzen Kopfs, erzeugen. Daher an den griechischen Köpfen Kinn, Mund und Wangen zurücktreten gegen Nase und Stirn; die Augen dürfen nicht über die Wangen hervorragen, und liegen so, geschützt, tief unter den vorspringenden Bogen der Augenbraunen; die Stirn aber muß nicht zu hoch seyn um des Schädels willen, denn

eine hohe Stirn verlangt, wenn der Kopf nicht spitz werden soll, auch ein Hinterhaupt von beträchtlichem Umfang, welches der schönen Eyform des ganzen Kopfs nachtheilig ist. Nach dieser Grundform sind viele raphaelische Köpfe den griechischen sehr ähnlich, obgleich sie nicht jene geradlinige Verbindung der Stirn und Nase zeigen *). — Als ein anderes Beyspiel könnte hier auch, wenn solches ohne Abbildung deutlich zu machen wäre, ein sehr schönes nacktes Kind auf einem vortrefflichen Gemälde eines der ersten italienischen Meister angeführt werden, an welchem mehrere Pentimenti sichtbar erweisen, wie der Künstler die Formen allmählich vergrößert, geründet und veredelt hat, indem er dem Schwung der mathematischen Hauptlinien folgte, unbedeutende Biegungen zusammenzog und bedeutende heraushob, überall aber die leisen Schwingungen der lebendigen Form

---

*) Spix, Cephalogenesis Sect. 3, §. 5., will, daß in Gebilden der neuern Kunst die Stirn als Repräsentant der geistigen Höhe unsrer Zeit den Vorrang behaupten müsse. Aber das Sinnliche kann eben nur durch vollkommenes Gleichgewicht seiner Theile das Geistige bezeichnen, und das höchste Geistige der Gestalt tritt nicht im Knochenbau, sondern im Ausdruck hervor, welcher vom Nervensystem geleitet wird.

beachtete und wie in einem sanften Hauche verschmolz. — Eine Construktion, nach Art der obigen, durch alle Theile des Körpers genau durchzuführen, würde in der Plastik offenbar weit leichter seyn, als in der Malerey. So viel ist gewiß, daß der neuern Kunst die Möglichkeit derselben niemals klar geworden ist; im Folgenden wird sich ergeben, wie weit dieß der griechischen gelungen seyn möchte. Immer darf sich dabey der Künstler hüten, nicht über dem Allgemeinen das Besondere, über der Mathematik die Natur, über dem Gesetz das Leben zu verlieren. Denn er soll für die an der Naturgestalt gegebene Form das Gesetz finden, nicht aber es erschaffen, und es ist einleuchtend, daß nur tiefe Verständniß des Organischen, nur die vertrauteste Bekanntschaft mit allen seinen Theilen, Kräften und Thätigkeiten ihm ein Urtheil möglich machen kann über die Gesetze, welche die Natur befolgt. Nur dadurch erkennt er die Schönheit der menschlichen Form in ihrem wesentlichen Seyn, daß er sie bis aufs Einzelne mit mathematischen Grundformen nach ihrer charakteristischen Bedeutung vergleicht, und denselben zu nähern sucht. Das Verhältniß aller dieser Grundformen der Körpertheile wird

Grundlage der Schönheit, sobald es vollkommen richtig nach Maaßgabe des Charakters bestimmt ist. Sanfte, unmerkliche Verbindung derselben durch weiche Uebergänge erzeugt Anmuth, welche deßhalb der Jugend angehört. Ueberhaupt aber erreicht der Künstler nichts durch den bloßen nüchternen Verstand — seine Kraft entwickelt sich im Gemüth, und wirkt durch dasselbe; und so bildet er nur dann wahre Schönheit, wenn Enthusiasmus für die Lebendigkeit und Entzücken an der Schönheit der Natur ihn beseelt. Wo aber weder das Gemüth waltet, noch tiefe Wissenschaft, da führt die Übertragung mathematischer Grundformen auf die der lebendigen Gestalten zur Leblosigkeit, Leerheit, und phantastischen Spielerey, wie zum Theil an ägyptischen Werken ersichtlich ist, wo die Künstler die Gränzen der Natur eigenmächtig, einem willkührlichen System zu Liebe, überschritten, und nur todte, unbedeutsame Formen erzeugten. Deßhalb sagt Winckelmann sehr richtig, es könne auch ein Ideal geben, welches nicht schön sey, und setzt an einigen Orten die idealische Bildung als willkührlich, oder, was eins ist, als unwahr, der naturgemäßen entgegen.

Alles bisher Gesagte betraf nur die eigent-

lichen, auf dem Bau seiner Glieder beruhenden Formen des Körpers, welche an jedem Individuum nach gewissen Modifikationen wiederkehren. Man könnte daher die mathematischen Formen, welche diesen zu Grunde liegen, gesetzliche Grundformen nennen, und diesen die zufälligen entgegensetzen, welche sich aus der jedesmaligen Lage und Bewegung des Körpers ergeben. Die Stellung der Glieder gegen einander läßt sich entweder nach der Richtung ihrer Mittellinien, oder nach ihrem Umkreis, in allgemeine Linien und Flächen fassen, welche sich mehr oder weniger regelmäßigen krummlinigen Figuren nähern. Denn auch hier im Gebiete der thätigen Bewegung des Lebens kann nur die geschwungene Linie herrschen. Alle Beugungen und Undulationen von der einfachen Curve bis zur reizenden Ellipse und dem ruhig beschlossenen Kreis finden sich in den Bewegungen des menschlichen Körpers wieder, und je sanfter und verfließender sie in einander übergehen, desto angenehmer wird der Eindruck, den sie auf das Auge des Beschauers machen.

Nun beschränken sich aber diese Formen nicht allein auf einzelne Figuren; sie finden noch größeren Spielraum in Gruppen, an welchen die ein-

zelnen Gestalten selbst wieder zu Gliedern werden und durch ihre Verbindung die Bewegung und Ruhe der ganzen Darstellung ausdrücken. Was also hier deutlicher von Composition der Gruppen erörtert wird, findet in zarten Verhältnissen auch an der einzelnen Figur seine Anwendung. — Durch die Ausbreitung im Raum ist stets eine Mitte und ein Aeußeres gesetzt. Werden die Theile in gleichmäßiger Richtung nach dieser Mitte zusammengeordnet, so ist das Gesetz dieser Gleichmäßigkeit der Parallelismus. Denn dieser herrscht in allen regulären, geradlinigen Figuren offen oder verborgen, je nachdem ihre Seitenzahl gerad oder ungerad ist, vom Quadrat bis zum Polygon von unendlich vielen Seiten. Er waltet ebenfalls in der geschwungenen Linie, nur hebt er sich durch ihr lebendiges Fortschreiten stets wieder auf und gestaltet sich neu, wie denn in der vollkommensten, dem Kreis, auch der Parallelismus am vollkommensten, d. h. unendlich ist, weil die beyden Tangenten jedes Diameters stets Parallelen sind. Geschieht nun die Zusammenordnung aller Theile nach einer einzigen Mitte, so daß diese gleichsam den Ruhepunkt des Ganzen ausmacht, und sind die Parallelen gleichartige Theile, so

entsteht Symmetrie. Die symmetrische Composition ist daher die einfachste und leichteste, und thut überall, wo ein einziger Hauptgegenstand herausgehoben werden soll, z. B. in allegorischen Bildern, gute Wirkung. Hat aber die Darstellung keinen mittlern Ruhepunkt, bietet sie vielmehr ein Bild fortschreitender Bewegung dar, so können nur einzelne ungleichartige Theile nach besondern Mitten in Parallele gesetzt werden, wodurch Formen entstehen, deren Verhältnisse sich in einander auflösen, und zusammengenommen ein Ganzes bilden. Dieß ist das Wesen der Eurhythmie. Beyde, Symmetrie und Eurhythmie, können gleichmäßig vereinigt werden, wie in der schönen Architektur; wo Eurhythmie vorwaltet, z. B. in bewegten historischen Compositionen, nimmt die Symmetrie nur eine untergeordnete Stelle ein. — Das Ineinanderfließen der eurhythmischen Formen wird am sanftesten und reizendsten in der Form der Wellenlinie und Cykloide. Compositionen dieser Art erregen dasselbe Gefühl, wie die sanften Uebergänge und Modulationen einer fernen Musik; während symmetrische Gruppen, besonders sehr reiche, dem majestätischen Aushallen eines vollstimmigen Akkords gleichen. An Werke des Al-

terthums, z. B. an einige herkulanische Gemälde von höchst vollendeter Eurhythmie, so wie an die symmetrischen Compositionen der altitalienischen Meister, wird man sich leicht erinnern. — Weil aber der Darstellung auch bey allem Fortschreiten der Bewegung, doch innere Ruhe und Beschlossenheit nicht fehlen darf, so muß das Ganze sich in einer Hauptform zeigen, welche alle übrigen Formen involvirt; daher das Dreyeck, die Pyramide, nächst diesen aber auch das Oval und der Kreis, am besten zu Hauptformen ganzer Gruppen gewählt werden. Es ist bey dem allen nicht zu vergessen, daß diese mathematischen Formen nicht bloß geometrisch, sondern stereometrisch, nicht bloß in der Fläche, sondern hervor- und zurücktretend gedacht werden müssen. In der Plastik ergiebt sich dieß wohl von selbst, weniger in der Malerey — und doch erreicht eben diese einen besondern Vorzug, wenn sie plastisch gruppirt, so wie es der Plastik zuweilen nöthig ist, malerisch zu gruppiren, wenn ihre Werke zur Verzierung eines bestimmten Raumes dienen sollen.

Denn wie der innere Zweck des Kunstwerks Darstellung einer Idee ist, so läßt sich der äußere Zweck allerdings dahin bestimmen, das Kunst-

werk solle Zierde eines gegebenen Raumes seyn *). Bey den Griechen war es die Plastik, welche die heiligste Stelle des innern Tempels, und die, welche von Aussen am meisten in die Augen fiel, das Giebelfeld, verzieren mußte; die ersten Werke der neuern Malerey waren den Altären geweiht. Daher denn bey den Griechen, wo der Plastik diese Bestimmung länger blieb, jene sorgfältige Anordnung der Gruppen, welche jedes Kunstwerk, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als Zierrath erscheinen lassen **). Dieser allgemeine Effekt des Kunstwerks beruht auf der Wahl solcher mathematischer Grundformen, welche mit denen des gegebenen Raums am besten übereinstimmen. — Und so reihen sich die verschiedenen Gattungen der Kunst äusserlich an einander. In Figuren und Gruppen von Menschen und Thieren erscheinen die mathematischen Grundformen nur wie ein leichter Hauch; sie begegnen dem Blick und entfliehen, und erwecken dadurch

*) Göthe über Kunst und Alterth. am Rhein und Main H. 1. S. 154.

**) Propyläen St. 1. S. 5.

eben das Gefühl des wallenden Lebens, der fortgehenden Bewegung, der unbegreiflichen Anmuth. Wo aber das Lebendige sich mit der Vegetation vereinigt, in der Arabeske, oder wo jene allein zur Verzierung gewählt wird, im Blumengewinde, da treten die mathematischen Formen schon reiner hervor, und werden nur noch von einiger Freyheit belebt, ohne, wie dort, vom Leben überwunden zu seyn. Am unbeschränktesten und deutlichsten herrschen sie, wo die Idee untergeht, im bloßen Ornament, und gesellen sich hier am nächsten zu den einfach stereometrischen Formen der Architektur, welche demnach ihre höchste Vollendung erreicht, wenn sie ein Ganzes bildet, worin alles, vom todten Ebenmaaß der architektonischen Glieder bis zu der lebendigsten Verzierung durch menschliche Figuren und Gruppen, in schöner Uebereinstimmung ist. Das ganze Reich der Formen entwickelt sich in dem Schooße dieser ältesten Mutter aller Künste.

Doch weh dem Künstler, welcher lebendige Wesen als Verzierungen darstellen will, und darüber die Idee und die Natur ausser Augen verliert, oder der sich schon unterfängt, die Anmuth kunstvoller Eurhythmie zu erreichen, bevor er das Wis-

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

senschaftliche der Gestaltenbildung ergründet, sich von der Schönheit der Natur durchdrungen und durch eine schöne Idee begeistert fühlt. Der ächten Kunst ist überall die Idee das Höchste; von dieser geht alle Darstellung aus, und der Formensinn wirkt in der Composition zusammen mit der Einbildungskraft, welche das geistige und physische Leben der Gestalt als Symbol der Idee ergreift und der Darstellung übergiebt. Hat der Künstler die Natur ganz in seine Gewalt gebracht, ist er auch der Idee sicher, und wahrhaft von ihr begeistert, so wird er, mit ausgebildetem Formensinn, jede Figur, jede Gruppe, unter schönen Formen denken und darstellen. Selbst der Landschaftmaler, dessen Gegenstand am wenigsten das Hervortreten reiner mathematischer Formen gestattet, fühlt die Schönheit sanft geschwungener Linien, und die Schöpfer poetischer Landschaften haben allemal nicht bloß die Gegenstände angemessen gewählt, sondern auch die Formen derselben in ein anmuthiges Verhältniß gesetzt.

Gehen wir nun ins Reich des Lichts und der Farben über, wo der Farbensinn eben so, wie der Formensinn in seinem Gebiete, die Erscheinungen der Natur unter Gesetzen begreift, und

durch gesetzmäßigen Gebrauch zu seinem Eigenthum macht, so ist zuerst von den allgemeinen Wirkungen des Lichts und Dunkels zu reden, welche aller Sichtbarkeit Bedingung sind.

Daß Licht und Schatten, so fern sie durch Beleuchtung an den Körpern selbst entstehen, zur Form gehören, mithin den Formensinn des Malers in Anspruch nehmen, ist schon oben bemerkt. Diese müssen also aus der Natur erlernt, und nach den allgemeinen Gesetzen der Formen gehandhabt werden. Ganz verschieden davon ist Hell und Dunkel.

Das Auge fordert den Gegensatz des Hellen und Dunkeln, es setzt sich aus der einseitigen Berührung des einen von beyden alsobald ins Gleichgewicht, indem es nach der Erscheinung des Hellen die des Dunkeln, und umgekehrt, hervorbringt. Dieß Bedürfniß ist die Grundlage, worauf, wenn man von der Farbe abstrahirt, die Haltung des Kunstwerks, das eigentliche Helldunkel, beruht. Das Auge will nehmlich nicht übermäßig gereizt werden durch häufig wechselnde Gegensätze — es fühlt sich vielmehr um so befriedigter, je ruhiger und harmonischer diese sich aus dem Objekt

ergeben, ohne doch einförmig zu seyn. Daher trachtet der Künstler, wenn er die Schattirung des darzustellenden Körpers, d. h. seine Form, wohl inne hat, bey der Wahl der Beleuchtung vor allem nach Massen, nach großen Gegensätzen des Lichts und Dunkels, in welchen weder dieses noch jenes sich allzusehr zerstreuet. Die Schönheit der menschlichen Gestalt verliert, wenn die Lichtseite durch starke Schatten schroff unterbrochen wird — vielmehr sollen alle beleuchtete Stellen wohl zusammenhängen; eben so wenig dürfen die Schattenmassen durch grelle Lichter unterbrochen seyn; damit aber die Form auch im Dunkel sichtbar werde, ist der Wechsel stärkerer und schwächerer Schatten und Widerscheine nöthig, welcher durch Zusammenstellung mit einem andern Körper veranlaßt, durch die körperliche Form selbst aber bestimmt wird. Dieß kann auch in der Plastik beobachtet werden, wenn die Figur in einer bestimmten Beleuchtung gesehen werden soll. Einfache Behandlung der Lichtpartien und tiefere Ausarbeitung der beschatteten Theile geben einem solchen Werke zugleich Ruhe und Mannichfaltigkeit, und sichern den angenehmen Eindruck auf das Auge des Beschauers. — Noch deutlicher tritt in

der Malerey das Bedürfniß heller und dunkler Massen ein in der Gruppirung, sey es nun lebendiger Figuren, oder landschaftlicher oder architektonischer Gegenstände, oder endlich Blumen, Früchte oder Geräthe. Diejenigen Körper, welche der Handlung oder der Form der Gruppe nach zusammengehören, sollen auch durch gleichmäßiges Licht oder Dunkel zusammengehalten seyn. Dadurch wird die ganze Darstellung in einfache große Gegensätze getheilt, deren stärkeres oder schwächeres Licht und Dunkel nach Maaßgabe der Entfernung, (ein Verhältniß, welches der Künstler aus der Natur beurtheilen lernt,) nicht nur die leichtfaßliche Darstellung sehr großer Räume erleichtert, sondern auch Einförmigkeit verhindert. So sind bey Darstellung großer landschaftlicher Aussichten die ziemlich willkührlichen Wolkenschatten oft das einzige Mittel, der weiten Ferne angenehme Abwechselungen zu geben. Der Hauptgegenstand soll überall im Hauptlichte stehen; daher immer einige Schwächung des Lichts nach den Seiten zu nöthig ist, ohne daß es jedoch auf einen einzigen Mittelpunkt concentrirt zu werden braucht, wie Rembrandt zu thun pflegte. Dieß macht allenfalls in Brustbildern, wo der Kopf, ja zu-

weilen nur Stirn und Augen allein hervorgehoben werden sollen, gute Wirkung.

Aus Licht und Nacht wird die Farbe geboren, getheilt in der Neigung zu Hell und Dunkel, zu Nähe und Ferne, zu Kraft und Schwäche, zu Wärme und Kälte, aber in der Culmination sich vereinigend zur höchsten Energie. Das Auge fordert die Harmonie der drey Grundfarben, des polaren Gelb und Blau und des culminirenden Roth — es läßt sich keine derselben aufnöthigen, ohne sogleich auch die beyden andern hervorzubringen, und ist solchergestalt in beständiger Gegenwirkung gegen Einseitigkeit, in beständigem Streben nach Totalität der farbigen Erscheinung. Das Gemälde, indem es Gegenstände in der vollen Naturwahrheit ihrer Färbung darstellt, soll zugleich das Verlangen des Auges nach Farbenharmonie befriedigen. Daher wird es nun Aufgabe des Künstlers, die Lokalfarben so zusammenzuordnen, daß sie erstlich nicht den Licht- und Schattenmassen durch entgegengesetzte Dunkelheit oder Helle widerstreiten, dann auch, daß ein völliges Gleichgewicht aller Farben sich entwickelt, welches eben dem Ganzen die wahre Harmonie ertheilt. Hierbey kann dennoch eine Farbe vor-

herrschen; es sollte dann aber jedesmal die Farbe der Umgebung zur völligen Harmonie mitwirken, wie auch selbst die hellere oder dunklere Haltung stets in Beziehung auf den Standort gewählt werden müßte. Jenes Vorwalten einer Farbe heißt Ton. Man spricht von bläulichem, gelblichem, grünlichem, und, in Bezug auf die Wirkung, von warmem und kaltem Ton. Bey diesen Anordnungen muß jedoch der Künstler stets den in der Natur waltenden Gesetzen der Lokalfarbe und der Luftperspektive treu bleiben. Die Farben der Naturkörper sind durch die Substanz verändert und aufs mannichfaltigste gemischt, desto zarter, je feiner die Organisation — daher das Colorit des menschlichen Körpers das schwerste der Farbengebung. Hier helfen keine subtilen Bestimmungen der Pigmente und Tinten, sondern praktisches Nachbilden der Natur, und der Gebrauch möglichst einfacher Materiale. Die harmonischen Abstufungen der Entfernungen ergeben sich aus der Beschaffenheit der Mittel, durch welche die Gegenstände gesehen werden, und aus den Veränderungen, welche dieß in den Lokalfarben hervorbringt. Kurz, eh' die Anordnung der Farben mit völliger Freyheit behandelt werden kann, muß

erst das Studium der Natur vollendet seyn. Wer es aber dahin gebracht, wird bey Anwendung der chromatischen Gesetze auch die charakteristische Wirkung der Farben niemals verfehlen; er wird der Idee, dem Charakter der Darstellung gemäß, den helleren oder dunkleren, wärmeren oder kälteren Ton des Ganzen, die sanfte oder mächtige Wirkung der Farbenharmonie, endlich die jedem einzelnen Gegenstand willkührlich beyzugebenden Farben charakteristisch zu bestimmen wissen. Alles dieß hier weitläufiger zu sagen, wäre überflüssige Wiederholung, da es selbst zum Kunstgebrauch in dem Werke, das uns diese Lehre bietet, sich ausführlich entwickelt findet *).

So beherrscht der Künstler die Natur, indem er die allgemeinen Wirkungen ihrer Grundgesetze in den engen Kreis seiner Darstellung überträgt, ohne jedoch die Wahrheit der einzelnen Naturerscheinungen überschreiten zu dürfen. Und dieß ist es, wodurch das Kunstwerk die Eigenthümlichkeit erhält, welche man an den Werken des Alterthums preist und mit dem Ausdruck Idealität bezeichnet hat. Eigenschaft, die nicht

*) Zur Farbenlehre von Göthe, besonders Th. 1. §. 696 – 920.

zunächst in der Idee, sondern in den Mitteln ihrer Darstellung, in der Wissenschaft begründet ist, und die man deßhalb vielmehr gesetzmäßige Schönheit oder Kunstschönheit hätte benennen sollen. Denn besteht die Schönheit der Natur in vollkommener Entwicklung des individuellen Charakters, und ist die Natur, wo sie dieselbe erreicht, offenbar ihren Grundgesetzen am treusten, so ergiebt sich von selbst, daß die Anwendung dieser Grundgesetze auf die Darstellung ihrer Erscheinungen Schönheit hervorbringen müsse. Und wie das schöne Individuum der Natur ein für sich bestehendes Ganzes ist, so muß auch das Kunstwerk, um eine Schönheit zu erlangen, die ihm eigen gehöre, ein geschlossenes Ganzes werden, in welchem die Natur sich nach ihren tiefsten Gesetzen und nach der vollkommensten äußern Wahrheit ihrer Erscheinungen zu einem poetischen Individuum gestaltet, dessen höchstes, seinen Charakter bestimmendes Lebensprinzip die Idee ist, die in ihm der sinnlichen Anschauung dargeboten wird.

Dem Künstler, welchem das Kunstschöne zu

Gebote steht, offenbart sich die Darstellung der Idee sogleich unter den Bedingungen desselben; mithin ist klar, daß die künstlerische Idee, je nachdem sie durch Plastik oder Malerey ausgeführt werden soll, sich auch nach den Bedürfnissen der besondern Kunstart ausbilde. Dieselbe Idee wird von dem Bildner, der sie als Gruppe für eine Nische bearbeiten soll, ganz anders gefaßt werden, als von dem Maler in einem Staffeleygemälde; beyde Darstellungen werden eine eigene, ganz verschiedene Kunstschönheit erreichen müssen, und es geht dieß bis ins Einzelnste, selbst der unvollkommenen Kunstarten, herab. Ist der Künstler genöthigt, eine ungünstige Idee darzustellen, so kann er, indem er die äußeren Forderungen der Kunstschönheit befriedigt, zwar einigermaßen für den Mangel des Inhalts entschädigen — doch bleibt sein Werk immer ein unvollkommenes, mehr scheinbar als wahrhaft schönes Kunstwerk.

18.

Originalität.

Wenn nun der Künstler, bey Entwicklung des Kunstschönen, der Idee sowohl als der Natur

vollkommen mächtig ist, so wird er dasselbe stets nach Maaßgabe seiner Individualität, nach der Eigenthümlichkeit seines Sinns, seiner Fähigkeit und Ausbildung hervorbringen. Dadurch werden alle seine Werke eine gewisse Aehnlichkeit, sowohl der Idee als der Ausführung nach, erhalten, weil seine Eigenthümlichkeit, trotz den Veränderungen des Lebens, doch immer in gewissem Grade dieselbe bleibt. Diese sichere, auf wahre Kunstweisheit gegründete Gleichmäßigkeit der Produktion, wird mit dem Ausdruck Styl bezeichnet. So entspringt Großheit und Erhabenheit, Anmuth und Zartheit des Styls immer aus der Denkart und Stimmung des Künstlers, und es kann deßhalb nicht leicht der Styl eines Meisters nach seiner ganzen Eigenthümlichkeit auf einen andern übergehen. Wohl aber lassen sich die auf die Wissenschaft der Natur gegründeten Regeln des Kunstschönen, so weit dieselben in bestimmten Angaben mitgetheilt werden können, durch Wort, oder, wo solches nicht hinreicht, durch Beyspiel in der Kunstübung selbst, von Meister auf Schüler verpflanzen. Darum hat der große Meister seine Schule, und diese dessen Styl, obgleich eben die besten Schüler sich nach und nach zu einem eigenen

erheben werden. — Ist aber der Künstler nothwendig ein Sohn der Zeit, so entwickeln sich nicht nur seine geistige Richtung, die Stimmung seines Gemüths, seine Neigungen und Gewöhnungen nach dem Geist und der Stimmung derselben; auch selbst die Erzeugung des Kunstschönen modificirt sich nach der Natur, nach den Umgebungen, die ihm seine Zeit bietet, und seine Werke erhalten dadurch, ungeachtet ihrer Eigenthümlichkeit, stets eine allgemeine Aehnlichkeit mit denen seiner Zeitgenossen. — Endlich können weder die Zeit mit ihrer Richtung, noch die Individuen mit ihren Eigenthümlichkeiten, sich über die Schranken der Nationalität erheben; und so unterscheidet sich der Styl in der Kunst vorerst nach Völkern, dann nach Zeiten, endlich nach Individnen; so daß er eine nationale, in der Nationalität periodische, und endlich individuelle Gleichmäßigkeit der künstlerischen Produktion bezeichnet. In Rücksicht auf diese Gleichmäßigkeit spricht man daher auch von dem Styl unvollkommener Kunstübung, z. B. vom hetrurischen, ägyptischen Styl.

Wo aber die Erzeugung des Kunstschönen sich nicht auf wahre Verständniß der Natur gründet, ja selbst nicht aus begeisternder Idee hervor-

geht, da offenbart sich auch wohl die Eigenthümlichkeit des Meisters in einer gewissen Gleichmäßigkeit; aber diese ist nicht Styl, sondern Manier, und pflanzt sich, eben weil sie nur die Oberfläche ergreift, um so leichter von Meistern auf Schüler fort, nur daß sie, während der Styl sich erhalten und verbessern kann, sich nothwendig stets zum Schlechteren neigt. — So entsteht Manier auch sehr leicht da, wo der Künstler es unternimmt, nicht bloß die Wissenschaft, sondern den Styl eines fremden Meisters, einer entfernten Zeit oder eines andern Volks aus dessen Werken sich anzueignen, ohne daß er sich vollkommen in ihre Ideen versetzen kann und der Natur ganz mächtig ist. Er hält sich dann meist nur an das Aeusserliche, zwar Unterscheidende, doch aber vielleicht nur zufällig Eigenthümliche seiner Vorbilder, und liefert nur Nachahmungen derselben, in welchen das Gute, das seine eigenen Anlagen hervorbringen könnten, zu Grunde geht. — Der gewissenhaft studierende Künstler wird den Styl fremder Künstler, Zeiten und Völker nur darum untersuchen und prüfen, um zu lernen, wie dieselben ihre Ideen aufgefaßt und dargestellt, wie sie die Gesetze des Kunstschönen auf ihre Natur

angewandt, und wie weit sie darin gekommen. Er wird dieß vergleichen mit seinen eigenen Bestrebungen, den Mängeln, die er so entdeckt, abhelfen, und mit erstarkten Kräften, mit mehr Einsicht, Sicherheit und Erfolg zur Darstellung der Natur und eigener Ideen zurückkehren. So haben alle große Meister von ihren Vorgängern gelernt, und sind auf deren Schultern zur Vollkommenheit emporgestiegen.

Dem poetischen Gemüthe steht die ganze Welt der Ideen, wie sie von allen Zeiten und Völkern erzeugt und ausgebildet worden, zu Gebote, und es kann ihm gelingen, sich auch mit solchen, die seinem Kreise sehr entfernt liegen, innig vertraut zu machen, und sich wahrhaft durch sie zu begeistern. Aber jeder Künstler, jeder Zeitraum und jedes Volk wird durch seine Natur, seine Sitten, Schicksale und Denkweise zu einer so eigenthümlichen Kunstübung aufgefordert, daß jede Idee, aus welchem Gebiete sie auch sey, sich derselben in gewissem Grade anschmiegen muß; und je mehr dieß geschieht, je vollkommener zugleich die Kunstschönheit und Lebendigkeit der Darstellung ist, desto angreifender wird sie auf die Zeitgenossen wirken.

Keiner Nation und keiner Zeit aber wird eine höhere Aufforderung zur Kunst gegeben, als durch ihre Religion. Das Bedürfniß, Geistiges mit Irdischem zu verknüpfen, Uebersinnliches sinnlich darzustellen, äußert sich zuerst an den höchsten Ideen, die einem erwachenden Volke bekannt werden, und so war es die Religion, welche zu allen Zeiten die Kunst hervorgerufen, beschützt und gepflegt hat. Das Unvermögen der ersten Kunstanfänge bezeichnet jede religiöse Idee nur durch ein unvollkommenes Bild, welches dieselbe nicht darstellen, sondern nur bedeuten kann. Hierbey erheischt das Bedürfniß allgemeiner Verständlichkeit, daß alle gleichbedeutende Gebilde einander auch gleichförmig seyen, und der fromme Glaube behält oft manchen solchen Typus, ohne Rücksicht auf seine Unvollkommenheit, auch dann noch bey, wenn die fortgerückte Kunst ihm eine bessere Darstellung an dessen Statt liefern könnte. Denn hat die Kunst sich zu einer bedeutenden Höhe entwickelt, so überwindet sie jene Beschränkung, indem es ihr nun möglich wird, dieselben Ideen durch vollkommene Symbole darzustellen. Eine glückliche Zeit, wo die lang gepflegte, und nun ganz ausgebildete Kunstfähigkeit eines Volks mit ächt-reli-

giöser Begeisterung zusammentrifft, welche die erhabensten Ideen zur Versinnlichung ergreift. Da schmücken sich die heiligen Oerter der Andacht mit den vollkommensten Gebilden, und der Künstler selbst, dessen höchste Thätigkeit sie hervorruft, reihet sich würdig an die Diener der Gottheit an, denn er haucht den Symbolen Leben ein und macht sie so zum Gemeingut der ganzen gebildeten Mit- und Nachwelt.

Der griechischen Plastik ist es gelungen, die höchsten Ideen ihrer Volksreligion in einer Reihe poetischer Charaktere zu symbolisiren, beginnend zu einer Zeit, wo das ganze Volk eine Begeisterung durchglühte, die, nach den Begriffen des Alterthums, eine wahrhaft religiöse genannt werden kann. Man pflegt diese Charaktere unter dem Ausdruck Ideale zu begreifen, wobey jedoch leicht der Mißverstand eintritt, daß den ersten vortrefflichen Werken, in welchen sie aufgestellt wurden, auch alle späteren Nachahmungen gleich gestellt werden. Denn waren jene Meisterwerke aus religiösen Gesinnungen hervorgegangen, so wurden sie auch wieder Eigenthum des Volksglaubens als Tempelbilder, und konnten so eine neue Reihe von Typen eröffnen, welche den religiösen und

künstlerischen Forderungen zugleich genügten. Daher wurden durch das religiöse Bedürfniß eine große Menge von Nachahmungen veranlaßt, welche zwar im Allgemeinen der Bedeutung, vielleicht auch des Styls, den ersten Vorbildern ähnlich; aber nicht mehr von dem Feuer der Begeisterung belebt, nicht mehr aus freyer Anschauung der Natur vollendet waren, mithin jenen an Werth bey weitem nachstehen mußten.

Denn überall, wo der Künstler die Idee nicht aus seiner eigenen Individualität, aus dem Geiste seiner Zeit und seines Volks ganz frey entwickelt, da kann auch die Darstellung nach den Regeln der Kunstschönheit und nach den Gesetzen der Natur nicht gedeihen. Er verzichtet auf die Eigenthümlichkeit der Auffassung, auf den Moment wahrer Begeisterung, welcher die Kunstschönheit und den Charakter der Darstellung unmittelbar aus der Idee bestimmt, und dem Kunstwerke die Individualität seines Geistes, das Gepräge der Originalität mittheilt. Und wie nur die in der Natur aufgefaßte Wissenschaft über die Darstellung jenen Schein der Naturwahrheit, jene Lebendigkeit verbreitet, welche den Beschauer täuscht und entzückt, so ist es

auch allein die originelle, aus dem Leben des Künstlers und seiner Zeit entwickelte Auffassung der Idee, und die eigenthümliche Vollendung ihrer Darstellung, welche den unbegreiflichen Zauber über das Kunstwerk ausgießt, wodurch es dem Blick immer neu und anziehend, für das Gemüth immer erweckend bleibt, ja dasselbe immer mehr und mehr für sich gewinnt und einnimmt. Eine geistige Lebendigkeit ist die Originalität, die jeder Kenner augenblicklich am Kunstwerk fühlt, obgleich es bey noch so vertrauter Bekanntschaft mit der Eigenthümlichkeit der Meister schwer, ja fast unmöglich ist, alle Kennzeichen derselben genau anzugeben. Denn in jeder Darstellung, die er frey in wahrer Begeisterung entworfen und mit Enthusiasmus vollendet hat, giebt der Künstler zugleich sein ganzes Wesen. Den Gang seines Lebens mit allen seinen Veränderungen und Stufen bezeichnet er nirgends deutlicher als in der Reihe seiner Werke; und jede schöne Eigenschaft seines Gemüths, jeder Vorzug seines Geistes, wie jeder Mangel des Verstandes und Herzens, das Edle, Große, Gute seiner Stimmung und Denkart, wie das Gemeine und Niedrige, prägt sich, als in einem

treuen Spiegel, in den Gebilden ab, worin er das Wahre mit dem Schönen, das Geistige mit dem Sinnlichen, das Himmlische mit dem Irdischen zu vereinigen strebt. Jene Sehnsucht, die in dem Trefflichen glüht, und aufflammt in der Begeisterung, ist die Mittlerin zwischen der Ahnung des Ewigen und Göttlichen, die uns emporhebt über die Erde, und zwischen der geheimen Macht, die unser ganzes Daseyn fest mit ihr verknüpft. Und so offenbart er in jedem Gebilde die Anschauung zweyer Welten, wie sie ihm, dem individuellen Menschen, vergönnt ist nach seinen Anlagen und nach dem Standpunkt, den ihm seine Zeit gegeben hat.

treuen Spiegel, in den Gesichten ab, worin er das Wahre mit dem Schönen, das Geistige mit dem Sinnlichen, das Menschliche mit dem Gött-lichen zu vereinigen strebt. Jene Sehnsucht, die in dem Irrdischen glüht, und aufflammt in der Begeisterung, ist die Mutterin zugleich der Ahnung des Ewigen und Heiligen, die uns emporhebt über die Erde, und zwischen der heiligen Mauer, die unser ganzes Daseyn sich mit ihr verknüpft. Und so offenbart er in jedem Gedichte die Aufspannung großer Kräfte, wie sie ihm, dem unverdorbenen Künstler, oft gelingt sie nach seinen Anlagen und nach dem Standpunkte, den ihm seine Zeit angeben hat.

Ueber die

Studien der griechischen Künstler.

Ueber die
Studien der griechischen Künstler.

Die bildende Kunst der Griechen ist für die prüfende Nachwelt ein wunderbares Vorbild hoher Trefflichkeit geworden. Jener glänzende Kreis poetischer Ideen, welchen sie in ihren Schöpfungen beschrieben hat, entfaltet sich auf einem reichen Grunde heiliger, bedeutungsvoller Sagen, die — aus fernen Gegenden nach Griechenland verpflanzt, daselbst gepflegt und erzogen durch eine merkwürdige, thatenreiche Geschichte und den kräftigen Sinn eines volksthümlichen Lebens — theils selbst den Dichtergeist erweckten, theils von des Volks natürlicher Anlage verschönert und für die bildende Kunst vorbereitet wurden. Die griechische Kunst von ihrer poetischen Seite erfaßt, leitet daher auf die Betrachtung, wie die Künstler jene heiligen Sagen und nationalen Dichtungen sich angeeignet und in ihrem Gebiete bearbeitet haben.

So hohe Vollkommenheit aber würden die griechischen Künstler nie haben erreichen können, wären sie nicht, sowohl in Auffassung der Ideen, als in Bildung der Gestalten, stets dem höchsten Gesetz schöner Darstellung treu geblieben. Wie besonders das Streben nach schöner Darstellung der Gestalt in allen ihren Schöpfungen sich ausspreche, hat unser großer Winckelmann an den Trümmern jener untergegangenen Kunstwelt gezeigt.

Wenn jedoch Schönheit der Gestalt nicht etwas Aeusserliches oder Willkührliches ist, sondern in der Natur durch tiefe Verständniß ihres organischen Lebens begriffen und künstlerisch aufgefaßt werden muß, so dürft' es gerade jetzt der Mühe nicht unwerth seyn, den Entwicklungsgang der griechischen Kunst aus diesem Gesichtspunkte zu verfolgen, da wir durch das Bekanntwerden neu entdeckter Bildwerke recht eigentlich darauf hingewiesen sind. Auch bey den Griechen mußte das Studium der Natur den Weg zur wahren Kunst öffnen, und das Ziel der höchsten Vollendung konnte nur dann erreicht werden, als die Wissenschaft vollendet war. Die größten Meister verloren niemals die Natur ausser Augen, und es

ward selbst in dem allgemeinen Kunsturtheile der Griechen Lebendigkeit der Darstellung eben so hoch als Schönheit in Anschlag gebracht. Endlich konnte die griechische Kunst nur durch fortgesetztes treues Studium der Natur sich so lang in ihrer bewundernswürdigen Vollkommenheit erhalten.

Indem diese Betrachtung auf das poetische Element der Kunst nur in so weit Rücksicht nimmt, als sein Einfluß für die ganze Richtung und Geschichte derselben merkwürdig ist, sucht sie vorzüglich die wissenschaftlichen Bestrebungen jeder Epoche und jedes einzelnen Künstlers zu erläutern. Die Eigenthümlichkeit des Einzelnen herrscht in seinen Werken, wie die eigenthümliche Entwicklung, die günstigen und ungünstigen Schicksale des Volks in seiner Kunst. Und wenn die Geschichte einer Nation als Geschichte eines Individuums anzusehen ist, so zeigt die Entwicklung der griechischen Kunst recht deutlich, daß das Vollendetste nicht aus dem Genie allein komme, sondern daß ernster Fleiß und Ueberwindung des Schwersten nöthig sey, um die Leichtigkeit zu erlangen, welche überall und mit Recht als Zeichen der Meisterschaft betrachtet wird.

I.

Anfang der griechischen Kunst als Handwerk.

Die allerersten Versuche roher Bildnerey liegen in dem Dunkel, welches die älteste Geschichte Aegyptens und Asiens deckt. Zu den Griechen, deren Götterbilder anfangs nur rohe Steine und Balken waren [1]), und deren fabelhafte Daktylen, Telchinen und Cyklopen frühe, doch zu keiner Fortbildung gediehene Kunstanfänge bezeichnen, kam, wie von den Phöniziern die Herme [2]), so wahrscheinlich von den Aegyptern die Mumiengestalt. Denn das waren jene vordädalischen Figuren mit geschlossenen Augen, senkrecht herab-

1) Winckelmann G. d. K. B 1. K. 1. §. 8. Goguet Origine des lois T. 2. l. 2. s. 2.

2) Böttiger Andeutungen rc. S. 45. (Specimens of ancient Sculpture, Prelim. Dissert. p. IX. über die künstlerischen Verdienste der Phönizier.)

hängenden, dicht an den Hüften liegenden Armen und zusammengeschlossenen Füßen [3].

Ein Kunstmensch, durch gleichen Ruhm in Aegypten wie in Griechenland gefeyert [4]), läßt die gegliederte Figur aus todter Starrheit in lebhafte Bewegung übergehen, und die Fabel von diesen Bestrebungen, die sich unter Dädalus Namen bis in die Zeit vor dem trojanischen Kriege verliert, deutet schon auf künstlerische Verbindung zwischen Griechenland und Aegypten.

Sie zeigt uns zugleich die ägyptische Kunst bereits in der Stetigkeit und innern Gleichmäßigkeit, welche die Reste derselben aus jedem Zeitalter beurkunden. Denn bey Diodor von Sicilien, wo die ägyptischen Priester ihr Land als Mutterland der griechischen Bildung preisen, wird eines bestimmten Gepräges, bestimmter Verhältnisse gedacht [5]), worin die altägyptischen Figuren mit den

---

3) Diodor. 4, 76. Lessing Laokoon Anhang No. XLVI. Böttiger Jd. zur Archäol. d. Mal. Th. 1. S. 28.

4) Diodor. 1, 97.

5) 1, 97. — τόν τε ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατασκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι.

in Griechenland unter Dädalus Namen vorhandenen Werken übereinkämen. Ob und in wie fern die ägyptische Bildnerey schon in jener frühen Zeit Fortschritte gemacht, ist unbestimmbar; gewiß waren sie von keiner Erheblichkeit, denn beschränkt in einen engen Kreis, lebte die ägyptische Kunst, unter dem Gebote der Priester, nur als dürftige Symbolik und Schrift. Den Künstlern blieb wahrscheinlich die Bedeutung ihrer Werke meist unbekannt, daher, allein auf das Technische gewiesen, und im eigentlichen Sinne nicht freye Künstler, sondern Handwerker, arbeiteten sie nach strengen, vom Vater auf den Sohn, von Geschlecht auf Geschlecht, von Jahrhunderten auf Jahrhunderte vererbten Satzungen und Regeln 6). So ward das Ziel des Handwerks, leichte und schickliche Verarbeitung des Stoffs zu einer zweckdienlichen Bestimmung, vollkommen von ihnen erreicht. Doch wie alles, was das Handwerk erschafft, zwar feststehenden Regeln unterworfen, aber nur Geräth, nicht um sein selbst willen, sondern zum Gebrauche da, mithin ohne innere Nothwendigkeit ist, so mußt' es auch den ägyptischen

---

6) Diod. 1, 74. Winckelm. Tratt. prelim. K. 2. §. 6.

Werken an höherem Kunstwerth und freyer Lebendigkeit gebrechen — ein Mangel, der an allen, die uns übrig geblieben, in die Augen fällt. Daß auch Einförmigkeit, bey aller Feinheit der Ausführung, in denselben herrscht, zu dieser Wahrnehmung liefert eine andere Stelle Diodors den Beleg. Die ägyptischen Künstler, heißt es 7), bestimmten das Verhältniß der Theile nicht nach dem Augenmaaße, wie die griechischen 8), sondern das ganze Ebenmaaß des menschlichen Körpers sey bey ihnen in 21¼ Theile zerlegt, wodurch es ihnen möglich werde, wenn sie die Größe eines Werks gemeinschaftlich festgesetzt, auch entfernt von einander genau übereinstimmend zu arbeiten.

Nur durch solche Strenge jedoch konnte der Kunst da, wo der Geist der Nation und andere

---

7) l. 1, 98. Besonders bey so kolossalen Arbeiten, wie die ägyptischen, war solche Genauigkeit höchst nothwendig.

8) Offenbar ist damit die griechische Kunst in der Zeit ihrer Vollendung gemeint, denn alles, was hier Diodor aus dem Munde der spätern ägyptischen Priester vorträgt, soll erweisen, daß ägyptische Wissenschaft und Kunst Grundlage der griechischen Geistesentwicklung sey. Es wird sich unten ergeben, wie die Bestimmung des Ebenmaaßes ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ὅρασιν φαντασίας der bessern Zeit hellenischer Kunst angehöre.

Verhältnisse ihrer höhern Entwicklung nicht günstig waren, wenigstens äusserlich eine feste Grundlage und lange Dauer gesichert werden. Was die Aegypter in der Kunst geleistet, hat von der wissenschaftlichen Seite beynah den meisten Werth. Die Kenntniß des Körperbaues an ihren Statüen ist nicht gering, und selbst die Figuren auf ihren Wandgemälden, wenn auch steif, und nach Bedürfniß der Anordnung oft willkührlich verzogen, sind doch nicht so mißgestaltet, als in den ersten Versuchen anderer Völker, z. B. der Mexikaner. Die Brust ist gewöhnlich breit, die Hüften schmal, die Köpfe zuweilen eher klein als groß, in allen aber erkennt man ein herkömmliches, immer wiederkehrendes Schema der menschlichen Gestalt. Aber statt auf dieser Grundlage fortzubauen, begnügten sich die Aegypter, das Werk begonnen zu haben, uud überließen es den reicher begabten Griechen zur Vollendung. Das Handwerk der Aegypter gieng auf die Griechen über, und seine wohlthätige Strenge war der Kern, aus dem sich das blühende Gewächs griechischer Kunst entfaltete.

Wenn die bekannten Sagen von den Schicksalen des athenischen Kunstmenschen Dädalus, deren Schauplätze hauptsächlich Athen und Kreta

sind [9]), nur der Mythe gehören, so scheinen da-dagegen des Pausanias Nachrichten von den Werken, die unter dessen Namen an verschiedenen Orten gezeigt wurden [10]), ganz historisch. Es waren sämmtlich hölzerne Figuren, den Chortanz der Ariadne zu Knossus [11]) ausgenommen, und Pausanias legt ihnen einen so bestimmten Charakter bey, daß er einen Herkules aus Holz zu Korinth für unächt erklärt, weil die Werke des Dädalus unförmlicher seyen, zugleich aber auch etwas Göttliches an sich hätten [12]). Dieß läßt nun, wenn nicht auf Sinn und Hand eines einzigen Meisters, doch auf eine ziemlich gleichmäßige Kunstübung in den ältesten Zeiten schließen. So wäre denn, wenn man Sage und Geschichte zu vereinigen sucht, der Name Dädalus wohl als fortlaufende Bezeichnung einiger Künstlerfamilien zu betrachten, deren Arbeiten hauptsächlich in

---

9) Jun. Catal. Artiff. s v. Daedalus.

10) Pausan. 9, 40, 2. cf. l. 8, 35, 2.

11) aus weißem Marmor. S. Thiersch über die Epochen der griech. Kunst, 1. Abh. Anm. S. 19.

12) Paus. 2, 4, 5. cf. 9, 11, 2. wo er sich eben so bestimmt für die Aechtheit entscheidet.

Athen und auf Kreta für die ersten Kunstanfänge gelten konnten.

Zu Dädalus Schüler und Begleiter macht die Fabel den Athener Endöus 13), dessen Werke gleichfalls an einer entschiedenen Eigenthümlichkeit kenntlich waren. Denn das kolossale Holzbild der Athena Polias zu Erythrä erkannte Pausanias an verschiedenen Merkmalen, vorzüglich aber an der innern Construktion als Werk dieses Künstlers 14), und die Bestimmtheit seiner Behauptung läßt beynah vermuthen, daß er mehrere von ihm gesehen, als er anführt. Wenn ihnen sonach die dädalische Eigenthümlichkeit fehlte, dagegen aber bedeutende technische Fortschritte an ihnen sichtbar waren, so wird die Zeit des Endöus wohl um Beträchtliches später anzunehmen seyn, als die seines angeblichen Meisters, den man für einen Zeitgenossen des thebischen Oedipus hielt 15). Auch

---

13) Paus. 1, 26, 5.

14) Paus. 7, 5, 4. τοῦτο Ἐνδοίου τέχνην καὶ ἄλλοις ἐτεκμαιρόμεθα εἶναι, καὶ ἐς τὴν ἐργασίαν ὁρῶντες ἔνδον τοῦ ἀγάλματος.

15) Pausan. 10, 17, 5.

scheint der in der Fabel von Troja's Eroberung berühmte Epeus, von welchem ein Holzbild des Hermes zu Argos gezeigt wurde 16), viel fabelhafter zu seyn als Endöus. Darf man solchen also gegen den Anfang der Olympiaden herabrücken 17), so könnte er die Reihe alter Dädaliden in Athen

16) Pausan. 2, 19, 6.

17) Quatremère-de-Quincy le Jupit. olymp. p. 175 ist geneigt, ihn erst in die Zeit nach der 50sten Olympiade zu setzen. Aber die Inschrift auf der Pallas zu Athen (Paus. 1, 26, 5.), welche sagte: daß Kallias sie geweiht, Endöus sie verfertigt, beweist nicht genug, denn warum muß es eben der Kallias seyn, welchen Herodot (ζ, 121.) nennt? und wenn auch, so konnte das Bild lang nach seiner Entstehung erst auf die Akropolis geweiht und mit der Inschrift versehen worden seyn. Wenn ferner Endöus in Marmor gearbeitet (nach der Stelle Pausan. 7, 5, 4.: καὶ οὐχ ἥκιστα — λίθου λευκοῦ, die jedoch verdorben scheint und schon zum Theil von Henne verbessert wurde, Artt. Tempp. p 343.), so setzt ihn dieß noch nicht in die Zeit nach Dipönus und Scyllis herab, denn der Marmor ward wohl schon vor Malas angewandt. (Das älteste Werk in Marmor, das Pausanias sah, war auf dem Grabmal des Koröbus zu Megara, Koröbus die ποινὴ tödtend. Paus. 1, 43, 7.) Noch unsicherer ist der aus Paus. 8, 46, 2. genommene Grund, denn ein Bild ganz aus Elfenbein scheint mehr der vollendeten Kunst anzugehören als ihren ersten Versuchen.

ehrenvoll beschlossen haben, indem er ihre Kunst auf eine höhere Stufe technischer Vollkommenheit erhob. Immer steht Endöus als vollkommnerer Künstler zwischen Dädalus und den späteren attischen Meistern. Von diesen ist daher auch nicht anzunehmen, daß sie noch der alten dädalischen Weise gefolgt, denn des Endöus bessere Kunstübung mußte wohl entscheidenden Einfluß auf seine Nachfolger haben. Ja er würde vielleicht nicht zu so großem Ruhme gelangt seyn, wenn das, was er geleistet, nicht weiter fortgewirkt hätte.

Statt einzelner Künstlernamen erwähnt aber Pausanias einer ganzen Schule, der altattischen, deren Werke durch einen besondern Styl sich auszeichneten. Seine unbestimmten Andeutungen lassen jedoch über Ursprung und Dauer derselben nur Vermuthungen zu [18]). Er scheint

---

18) Bestimmt von altattischen Werken und deren eigenthümlichem Styl spricht die Stelle 1. 7, 5, 3. Sie macht aber nicht deutlich, wie weit zurück Pausanias den Anfang der altattrischen Schule setze. Wenn er der ἐργασία ἀττικὴ (10, 37, 6.) gedenkt, so weiß man nicht, ob er die altattischen Werke im Sinn habe, wiewohl es wahrscheinlich (ἐργασία bedeutet eigenthümlichen Charakter, Styl, cf. 1. 10, 36, 3. 1. 8, 53, 5. τρόπος τῆς ἐργασίας; s. Schelling zu Wagners Bericht über die äginer. Bildw.

das Daseyn der altattischen Schule von Dädalus an bis auf des Phidias Zeit vorauszusetzen [19]), und wir wissen nicht, ob Endöus als Stifter derselben gelten darf [20]).

Bey Betrachtung der athenischen Münzen, welche von dem altattischen Styl wohl die genaueste Kunde geben, läßt sich die Vermuthung ägyptischen Einflusses auf die attische Kunst nicht abweisen. War doch bey der uralten, und wahrscheinlich nie völlig unterbrochenen Verbindung zwischen Griechenland und Aegypten gerade Athen schon aus religiösen Gründen am meisten ägypti-

---

S. 234). Unter dem ἐργαστήριον ἀττικὸν, welchem er den mit Phidias gleichzeitigen Aegineten Onatas an die Seite stellt (5, 25, 7.), versteht er sogar die attische Werkstatt von Phidias an (s. Schelling a. a. O. S. 171 ff.). Jedoch bleibt nach der zuerst angeführten Stelle so viel gewiß, daß die altattischen und äginetischen Werke zu den ältesten griechischen gehören.

19) Paus. 5, 25, 7., wo das οἱ ἀπὸ Δαιδάλου im Gegensatz des ἐργαστήριον ἀττικὸν ohne Zweifel die altattische Schule bezeichnet.

20) Obgleich Pausanias die von ihm ausgegangene Schule immer mit dem Ausdruck: die Künstler seit Dädalus — hätte bezeichnen können, da er Endöus und Dädalus für gleichzeitig hielt.

sirend 21). So vieles in der künstlerischen Darstellung der Schutzgöttin Athens verkündet laut den ägyptischen Ursprung 22). In den Gesichtszügen der Pallasköpfe auf den athenischen Münzen aber verräth sich die ägyptische Form deutlich genug 23). Man kann diese Aehnlichkeit nicht wohl als etwas Zufälliges betrachten, denn wo finden sich Beyspiele, daß andere Völker bey ihren ersten Kunstanfängen auf die nehmlichen Züge und Eigenheiten verfallen wären? So ist wahrscheinlich das Abstrakte und Systematische der ägyptischen Kunst Hauptgrundlage des altattischen Styls geworden. Die auszeichnende Eigenthümlichkeit desselben aber möchte eben dadurch begründet worden seyn, daß man jenes ägyptische System von Kunstregeln an eigene Erfindungen knüpfte. Aus der

---

21) S. Creuzer Symbolik 1. S. 165, 2. S. 398.

22) Z. B. noch die einer spätern Zeit angehörige Pallas zu Dresden. s. Beckers Augusteum 1. Taf. 9. Böttiger Andeut. S. 58 ff. Vergl. die Figuren an den Pfeilern des Pallasts zu Karnak Descript. de l'Egypte Antiquités Tom. 1. pl. 27.

23) Vergl. Winckelm. G. d. K. B. 8. K. 1. §. 10. Böttiger Ideen zur Archäol. d. Mal. Vorr. S. XVIII. Thiersch a. a. O. Anm. 17.

Vereinigung wissenschaftlicher und technischer Gesetze konnte die Eigenthümlichkeit eines dauernden Styles unvollkommener Kunst am sichersten sich gestalten, weil dadurch eine schätzenswerthe Sicherheit des künstlerischen Verfahrens entstehen mußte. Auch sind, allem Anschein nach, am meisten von dieser Schule die Arbeiten in Holz und Elfenbein ausgegangen, deren technische Behandlung so schwierig ist, und, bey der theilweisen Ausführung, eines mathematisch-strengen Systems von Regeln nicht entbehren kann. Natürlich mußte denn auch diesen ältestattischen Werken, wie den ägyptischen, der Stempel der Originalität entgehen. Daher ist es erklärlich, warum geraume Zeit hindurch kein attischer Meister genannt wird, da doch ohne Zweifel die Thätigkeit dieser Schule ununterbrochen fortgedauert hat [24].

---

24) Eine vor kurzem aufgestellte Ansicht (s. Hirt über die neuaufgefundenen äginetischen Bildwerke in Wolfs literar. Analekten III. S. 175 ff.), nach welcher die Eigenthümlichkeit deß attischen Styls im Streben freyer Naturnachahmung, die des äginetischen dagegen im Stehenbleiben auf dem Alterthümlichen und Conventionellen beruhen soll, ist mit dem Entwicklungsgang der Kunst, so viel wir ihn aus Nachrichten und Denkmälern kennen, schwer in Uebereinstimmung zu bringen. Zuvörderst sind wir nicht berechtigt,

Nicht Schüler, aber Zeitgenosse des Dädalus, nur nicht zu so großer Berühmtheit gelangt, war der Sage nach Smilis, Sohn des Eukleides, aus Aegina 25). Von ihm zeigte man das Hära-bild im Häräum zu Samos, ein anderes zu Argos, die Bilder der Horen im Häräum zu Olympia, jene von Holz, diese von Gold und Elfenbein; ausser bey den Samiern und Eleern sollte er nirgends als in seinem Vaterlande gearbeitet

---

die beyden Style, den attischen und äginetischen, in solcher Ausdehnung zu nehmen, daß die gesammte altgriechische Kunst in ihren Kreis gezogen wird (S. 182 ff.). Dann aber ist kein einziges griechisches Denkmal vorhanden, an welchem sich Spuren einer ganz freyen, mit allem Conventionellen und Herkömmlichen unbekannten Naturnachahmung wahrnehmen ließen Gerade die ältesten, z. B. das Basrelief der Leukothea, und namentlich die attischen Münzen, zeigen die Befolgung eines festen, nicht auf die Natur, sondern auf hergebrachte Regeln gegründeten Systems. Rohe Naturnachahmung erscheint nirgends in solcher Gleichförmigkeit und Sicherheit, daß die charakteristische Einheit eines eigenthümlichen Styls aus ihr entspringen könnte. Dieß mit dem oben Gesagten zusammengenommen, spricht sehr für die Annahme eines bestimmten, und wahrscheinlich von den Aegyptern überkommenen Systems in der attischen Kunst.

25) Paus. 7, 4, 4 ff. Athenag. legat. pro Christ. p. 293. Paus. 5, 17, 1. Cf. Thiersch a. a. O. Anm. S. 7. 23. Müller Aegineticor. lib. p. 97 ff.

haben. Sein Zeitalter kann nach einer Stelle des Clemens Alexandrinus ungefähr ein Jahrhundert nach dem trojanischen Kriege angenommen werden [26], nach einer andern des Plinius fällt es um den Anfang der Olympiaden, wo er als Zeit- und Kunstgenosse der Samier Rhökus, der das Häräum zu Samos erbaute, und dessen Sohns Theodorus erscheint [27], und so erstreckt sich auch der Name dieses Künstlers, wie der des Dädalus, über mehrere Jahrhunderte. Da seine Kunst einheimisch auf Aegina war, so ist er wohl unbedenklich für den Stifter der äginetischen Schule zu halten [28], deren Styl und Werke Pausanias den ältestattischen an die Seite setzt [29]. Dadurch tritt die äginetische Kunst als völlig unabhängig von der attischen auf, und sie scheint noch kräftiger

---

26) Müller l. 1. p. 98, wo er sogar mit Eveus in Verbindung gesetzt wird.

27) Plin. 36, 13, s. 19. Heyne Artt. Tempp. p. 342 Anm. b.

28) Schelling zu Wagners Ber. S. 15. Winckelm., G. d. K. B. 9. K. 1. §. 15.

29) l. 7, 5, 3. l. 8, 53, 5. 10, 36, 3. ibid. 17, 7. S. Schelling a. a. O. S. 11 ff.

als diese auf den Entwicklungsgang der gesammten griechischen gewirkt zu haben.

Wie sich die Richtung, welche dieser Styl in seiner spätern Ausbildung genommen, an den merkwürdigen, durch eine glückliche Unternehmung auf Aegina gefundenen Bildwerken zeigt, wird unten zu weiteren Beachtungen Anlaß geben. Hier ist nur das zu betrachten, was von den ersten Anfängen des Styles Zeugniß giebt. Wenn die Ausführung dieser Denkmäler im Einzelnen eine weitgediehene Kunstfertigkeit beurkundet, so deutet dagegen die Anlage des Ganzen auf die Weise einer früheren Zeit zurück, deren Eigenthümlichkeit man nicht zu verwischen wagte. Dahin gehört vor allem die Bearbeitung der Köpfe, worin auf getreue Darstellung der Natur, wie sie an den übrigen Körpertheilen sich offenbart, gänzlich Verzicht geleistet ist [30]). Ein so gleichförmiger Schnitt der Gesichter bey dieser Verschiedenheit der Charaktere und Handlungen, und diese freywillige Beschränkung der Kunstfertigkeit, kann nur daraus erklärlich werden, daß Ehrfurcht vor

29) s. Wagners Bericht S. 129 ff. und d. Zus. d. Herausg. S. 136 ff.

einem alten Herkommen, oder wenigstens Rücksicht auf die Anhänglichkeit des Volks an frühere Darstellungen, den Künstlern die Hände müsse gebunden haben. Ob nun diese Köpfe nach älteren Vorbildern, bloß mit feinerer Technik, kopirt, oder ob sie frey, jedoch nach einem herkömmlichen Gebrauch gearbeitet worden — immer bleibt so viel gewiß, daß in früherer Zeit diese Gesichtsform für alle menschliche Figuren ohne Unterschied muß angenommen gewesen seyn, und daß, um dieselbe immer wieder geben zu können, die Künstler eine Norm haben mußten, nach welcher sie unveränderlich sich richteten. Diese Norm konnte um so eher in bestimmten Zahlenverhältnissen bestehen, als weder Charakter noch Ausdruck in der Darstellung beachtet wurden. Und sollten nicht einige stets wiederkehrende Eigenheiten in den Verhältnissen des übrigen Körpers auf ähnliche Bestimmungen hindeuten? Wenn die bessere Behandlung in diesen Bildwerken vorzüglich auf die Ausführung der einzelnen Glieder gerichtet ist, so mögen immer manche in der alten Kunstübung gebräuchliche allgemeine Verhältnisse beybehalten worden seyn; darum vielleicht hat man den schwerförmigen Brustknorpel, als einen der Hauptthei-

lungspunkte, so hervorstehend, und die obere Abtheilung des geraden Muskels fast überall kleiner als die untere gebildet [31]). Es ließe sich sogar vermuthen, die Kniescheibe an den gebogenen Beinen, auf welchen keine Last ruht, sey deßhalb so hervorstehend gehalten, weil die Künstler ein in ihren herkömmlichen Kunstregeln bezeichnetes, aber nur bey wenig gebogener Stellung gültiges Verhältniß an so sichtbaren Theilen nicht zu ändern wagten [32]).

Jene sonderbare Gesichtsform kommt aber in ihren auffallendsten Kennzeichen, z. B. den schiefgestellten Augen und hinaufgezogenen Mundwinkeln, mit der auf den attischen Münzen überein, und deutet eben so, wie bey jenen, auf ägyptischen Ursprung hin. Auch die auffallende Aehnlichkeit,

---

31) Ebend. S. 96 ff.

32) Ebend. S. 99 ff. Die Länge des geradestehenden Schenkels, von der Mitte des Körpers bis auf die Mitte der Kniescheibe, bleibt bey der Biegung des Kniees ziemlich unverändert, so lang diese nicht mehr als einen rechten Winkel beträgt. Wird aber der Kniewinkel spitz, so verkürzt das Zurücktreten der Kniescheibe jenes Verhältniß in eben dem Maaße, als der Fuß sich zurückzieht Beym Laokoon dürften andere Gründe anzunehmen seyn; auch ist das Knie dort nicht so stark gebogen.

welche diese Statüen in Bildung der Füße mit den ägyptischen haben, ist in der Beschreibung angemerkt 33).

So erscheint also der äginetische Styl in seinem frühesten Beginnen auf demselben Punkt, wie der attische. Die ägyptischen Regeln erhielten auch hier ein eigenes Gepräge, schon deßhalb, weil sie aller Wahrscheinlichkeit nach an ganz verschiedene technische Regeln geknüpft wurden. Daher konnte immer ein bedeutender Unterschied der Style Statt finden, obgleich sie im Allgemeinen von denselben Gesetzen ausgiengen. Wie aber das Wesen des Styls am meisten aus einer fortdauernden Kunstübung hervorgeht, so lag wohl der Hauptunterschied zwischen dem attischen und äginetischen in der eigenthümlichen Richtung, welche jeder von beyden in der Folge nahm. Wer der Verschiedenheit zwischen attischer und äginetischer Denkungsart und Sitte gedenkt, deren Gegensatz sich auch in den ewigen Feindseligkeiten beyder Staaten so laut offenbarte, wird sich leicht überzeugen, daß an beyden Orten auch die bildende Kunst in ihrer Entwicklung einen ganz entgegen-

---

33) S. 101.

gesetzten Weg nehmen mußte. Dem äginetischen Styl aber, der sich später zur sorgfältigen Nachbildung der Natur gewandt, mußte das früher aufgenommene ägyptisirende System gerade um deßwillen zu großem Vortheil gereichen, weil die Künstler nun, ohne Gefahr, im Allgemeinen bedeutend zu fehlen, sich der Bearbeitung des Einzelnen ergeben konnten.

Auf den griechischen Inseln und der kleinasiatischen Küste sehen wir die Bildnerey mit größerem Glanz im Gefolge der Architektur auftreten. Um den Anfang der Olympiaden scheinen die beyden ältesten großen Tempel, das Häräum zu Samos, und das Artemisium zu Ephesus, entstanden zu seyn. Jenes sollte Rhökus von Samos erbaut [34]), zu diesem Theodorus den Grund gelegt haben [35]). So wahrscheinlich es ist, daß die Architektur jener Tempel aus der ägyptischen, in deren Ueberresten sich leicht die Vorbilder mancher griechischen Anlagen und Verzierungen erkennen lassen, mochte hervorgegangen seyn [36]);

---

34) Herodot. 3, 60. Böttiger Andeut. S. 52.

35) Diog. Laërt. 2, 103.

36) S. Böttiger Id. z. Archäol. d. Mal. S. 29.

so bleibt es merkwürdig genug, daß der eine dieser Künstler, die wir oben mit dem Aegineten Smilis in Verbindung sahen, Theodorus, die Bildnerkunst in Aegypten erlernt haben soll. Er und sein Bruder Telekles, behaupteten die ägyptischen Priester [37]), hätten von ihren Künstlern jene strenge Theilung und Ausarbeitung der menschlichen Figur erlernt, welche den ägyptischen Werken einen so hohen Grad von Genauigkeit verschaffte. Mag die Angabe von der Bildsäule des pythichen Apoll zu Samos, an welcher Theodorus und Telekles sich als würdige Schüler der Aegypter bewährt hätten, immerhin einigem Zweifel unterworfen seyn, so ist doch kein Grund vorhanden, die Nachricht von ihrem Aufenthalt in Aegypten für erdichtet zu erklären [38]). Ja die

---

37) Diodor. 1, 98.

38) Es ist wahr, daß Diodor den ägyptischen Einfluß auf griechische Bildung partheyisch hervorhebt, aber leuchtet die geistige Verbindung zwischen Aegypten und Griechenland nicht auch bey Herodot überall hervor? Und warum sollen wir nicht von der Kunst glauben, was von Religion und Mythe, mit welchen jene so genau verbunden war, deutlich vor Augen liegt? Vergl. Hermann und Creuzer Br. über Homer und Hesiod S. 118 ff.

strenge Weise der Aegypter dürfte bey jenen großen Tempelbauten wohl überhaupt geherrscht, und noch manch anderer Künstler in ihrer Art gearbeitet haben. Die Sage von Theodorus aber erscheint um so bedeutender, wenn man erwägt, mit welchem Ruhm dieser Name durch ganz Klein-Asien und die griechischen Inseln genannt war. Wie die Sage des Dädalus, von Athen und Aegypten beynah zugleich ausgehend, sich über Kreta westlich nach Sicilien und Großgriechenland hinüberzieht, so ist vom 8ten [39]) bis ins 6te [40]) Jahrhundert vor Christi Geburt der ganze Osten von Griechenland bis in die Hauptstadt des persischen Reichs vom Ruhme des Künstlernamens Theodorus erfüllt [41]). Von Plato wird er neben Dädalus

---

39) Plin. 35, c. 12, s. 43. Lang vor Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth (657 vor Christi Geb.) haben Rhökus und Theodorus die Plastik erfunden.

40) Die Sage vom Ring des Polykrates, Herod. 3, 41. Paus. 8, 14, 5.

41) S. Jun. Catal. Artiff. s. vv. Theodorus Milesius, Theodorus Lemnius, Theodorus alter itid. statuar. Daß er bald ein Milesier, bald ein Lemnier, meistens ein Samier, aber hier wieder bald Sohn des Rhökus, bald des Telekles, und in so verschiedenen Zeiten genannt wird,

und Epeus, von Athenagoras neben Dädalus allein genannt. Wie dieser, war er Architekt und Erfinder nützlicher Werkzeuge. Sein größtes Verdienst aber war, daß er mit seinem Vater Rhödus den Erzguß erfunden [42], wodurch die wissenschaftliche Vervollkommnung der Bildnerkunst eben so sehr als ihre technische Ausbreitung erleichtert und befördert wurde.

Denn hier, auf den griechischen Inseln und in Klein-Asien, wo der größere Reichthum früher die Kunst begünstigte, scheinen bald Metallarbeiten in großer Anzahl und Pracht gefertigt worden zu seyn, wie sich aus den berühmten Weihgeschenken, die Gyges, König von Lydien, um die 15te Olympiade nach Delphi sandte [43], schließen läßt.

Vergleicht man die Angabe des Pausanias [44],

---

deutet allerdings auf mehrere Künstler desselben Namens (Böttiger Andeut S. 52 ff.), deren Verwechselung jedoch dem Namen einen beynah mythischen Glanz verlieh.

42) Pausan. 8, 14, 5. 9, 41, 1. Plin. 35, 10, s. 43. Vergl. Quatremère-de-Q. le Jup. Olymp. p. 144 ff.

43) Herodot 1, 14.

44) Paus. 10, 32, 3.

daß eine eherne Statue von der Hand des Rhökus, die sich im Artemisium zu Ephesus befand, von äußerst roher Arbeit gewesen [45]), mit des Plinius mährchenhafter Beschreibung der Statue des Theodorus, woran die Feinheit der Arbeit bewunderns-würdig seyn sollte [46]), so geht daraus wenigstens so viel hervor, daß Theodorus in der Kunst des Erzgusses und der dazu nöthigen Thonbildnerey schon zu einer gewissen Fertigkeit müsse gelangt seyn. Leider sind uns zu wenig Nachrichten über den Zustand der Künste auf den griechischen Inseln und in Kleinasien übrig, um bestimmen zu können, ob eine durch eigenthümlichen Styl kenntliche Schule daselbst geblüht. Doch ist es nicht unwahrscheinlich, und sie könnte vielleicht von Theo-

---

45) In den Specim. of ancient Sculpture Pl. XX. XXXI. ist die Abbildung eines sehr schönen männlichen mit einer Lederhaube bedeckten Kopfs aus Erz gegeben, der ein Bildniß zu seyn scheint, jedoch der Arbeit nach kein hohes Alterthum verräth. Dieser wird in der Prelim. Diss. für ein Werk des Rhökus angenommen, weil sich der Buchstabe P an ihm eingegraben findet. Es sey Diomed, der den Dolon verfolgt nach Il. 10, 267.

46) Plin. 34 c. 8. s. 19, 22. cf. Müller Aeginet. p. 99 h.

dorus gestiftet worden seyn. Es wird leicht begreiflich, wie die Anwendung ägyptischer Skulpturgesetze auf die Thonbildnerey den vortheilhaftesten Einfluß auf die Kunst der Figurenbildung haben mußte. Bestimmte Verhältnisse waren durch jene Regeln gegeben; die Thonbildnerey mußte sich solchen um so mehr unterwerfen, da die Statuen anfänglich nur theilweise gegossen wurden. Zugleich erlaubte jedoch die neue Erfindung manche Freyheit, und aus einem Fortschritt folgten mehrere, die freylich erst in langer Zeitfolge sich kund thaten. Denn überhaupt war der Zwang des ägyptischen Handwerks für den Anfang der Kunst zu wohlthätig, als daß er nicht geraume Zeit unter den Griechen hätte fortbestehen sollen.

War auf diese Weise die hellenische Kunst, von ihrem frühesten Beginnen an, in enge Schranken eingeschlossen, so suchte der rege griechische Geist vorerst in der Technik durch Benutzung mannichfaltiger Stoffe sich einige Freyheit zu verschaffen. Der immer mehr sich erweiternde Handel erleichterte nun die Verarbeitung edler Metalle und des Elfenbeins, und der einheimische Marmor ward allmählich mit Erfolg für die Bildnerkunst benutzt. Deßhalb nennt die Geschichte jener Zeit

vorzüglich die Namen solcher Künstler, welche durch glückliche Erfindung oder beharrlichen Fleiß irgend ein Material der bildenden Kunst unterwarfen, wie, nächst den bereits genannten, den Marmorarbeiter Malas aus Chios mit seinen Nachkommen [47], und Glaukos aus Chios [48], der zuerst das Eisen löthete [49], beyde vielleicht um die 30ste Olympiade. Im Mutterlande, zu Korinth, wo der Kunstfleiß einheimisch war, hatte Dibutades die erhabene Arbeit in Thon erfunden [50], und der Kasten des Tyrannen Kypselos, aus Cedernholz, mit erhabenen Figuren von Gold und Elfenbein [51], so wie das

47) Plin. 36, c. 6.

48) Herodot. 1, 25. Pausan. 10, 16, 1. Jun. Cat. Art. s. v. Glaucus.

49) Oder damascirte. S. zu Winckelmann G. d. K. B. 7. Anm. 583.

50) Plin. 35. s. 43. Um Olymp. 15? wie in der ersten Tabelle zu Lanzi: Ueber die Skulptur der Alten, angenommen ist.

51) Pausan. 5, 17. Herod. ε, 91. Von Heyne: Ueber den Kasten des Kyps. S. 5 vor die 19te Olymp. gesetzt — vielleicht zu früh. Er könnte wohl erst auf Befehl des Kypselos zum Andenken an seine Rettung verfertigt oder wenigstens verziert worden seyn.

Zeusbild aus getriebenem Goldblech, das er nach Olympia schenkte [52]), zeugten von einer in ihren Mitteln schon nicht mehr beschränkten Technik.

So war der griechische Kunstfleiß, seit früher Zeit zu mancherley Erfindungen angeregt, bereits in voller Thätigkeit, als der Verkehr zwischen Griechenland und Aegypten unter Psammetichs Regierung [53]) (in der 30sten Olympiade) recht lebhaft wurde. Hier mochten die Griechen selbst Antheil nehmen und lernen bey der Ausführung jener großen architektonischen und statuarischen Werke, worein der kunstliebende König seinen Ruhm setzte. Diese Verbindung zwischen Griechenland und Aegypten hat ohne Zweifel auch unter Psammetichs Nachfolgern fortgedauert [54]), bis nach hundert Jahren der kunst- und hellenenliebende Amasis den Fremdlingen noch größere Vortheile zugestand [55]). Und wenn Amasis selbst

52) Strabo l. VIII, p. 409. 433. ed. Xyl. Von Quatrem. p. 172 irrig für ein Bildniß des Kypselos gehalten.

53) Herod. 2, 152 sqq. Diodor. 1, 67.

54) Die Eleer in Aegypten unter Psammis Herod. 2, 160.

55) Herod. ibid. 176 — 178.

Bildsäulen in griechische Städte schenkte, wie Herodot [56]) erzählt, so mochte seit Psammetich wohl häufiger geschehen seyn, daß ägyptische Künstler in Griechenland gearbeitet, deren Werke noch Pausanias bestimmt [57]) oder vermuthend [58]) anführt.

Erst in diesen Zeitraum gehören, nach einer Angabe des Plinius [59]), zween sogenannte Schüler des Dädalus [60]), Dipönus und Scyllis aus Kreta, die um die 50ste Olympiade sich als Marmorarbeiter hervorthaten. Sie waren also vermuthlich Abkömmlinge einer alten Künstlerfamilie, die sich auf Kreta fortgepflanzt, und

56) ibid. 182.

57) Im Gymnasium zu Messene ein Hermes, Häraklés und Theseus, Werke ägyptischer Männer, Pausan. 4, 32, 1.

58) Paus. 1, 42, 5. cf. 7, 5, 3. wo von einem uralten ägyptischen Bilde die Rede zu seyn scheint. Aus beyden Stellen erhellt, daß diese ägyptischen Werke so wenig als die äginetischen späterer Zeit angehörten, wie Müller Aeginet. p. 111 will.

59) l. 36, c. 4.

60) Oder Söhne. Paus. 2, 15, 1. Vergl. Böttiger Id. z. Arch. d. Mal. 1, S. 135. Anm.

ihren Ursprung von Dädalus abgeleitet hatte [61]). Auch auf Chios und zu Argos haben solche Künstlerfamilien gelebt [62]), und wahrscheinlich noch an vielen andern Orten. Ihre Hauptarbeiten bestanden wohl in Gefäßen, Schilden, Dreyfüßen zu

---

61) Unter die wenig bekannten kretischen Künstler zwischen Dädalus und Dipönus scheinen zu gehören 1. Cheirisophos (Pausan. 8, 53, 3.) von welchem ein vergoldetes Bild des Apoll zu Tegea war. Schon der symbolische Name deutet auf hohes Alter. Pausanias selbst aber bemerkt: Χειρίσοφος ἐποίησε, Κρὴς μὲν γένος, ἡλικίαν δὲ αὐτοῦ καὶ τὸν διδάξαντα οὐκ ἴσμεν· ἡ δὲ δίαιτα ἡ ἐν Κνώσσῳ Δαιδάλῳ παρὰ Μίνω συμβᾶσα ἐπὶ μακρότερον, δόξαν τοῖς Κρησὶ καὶ ἐπὶ ξοάνων ποιήσει παρεσκεύασε. Die Statue des Künstlers aus Marmor, die daneben stand, rührt vielleicht aus späterer Zeit. 2. Aristokles aus Kydonia, von dem ein Herkules, mit der Amazone kämpfend, zu Olympia war (Paus. 5, 25, 6.) von Pausanias selbst vor die 29ste Olymp. gesetzt. (S. Winckelmann G. d. K. B. 9. K. 1. §. 4. Anm. 20—22.)

62) Auf Chios die Familie des Malas, dessen Sohn Micciades, Enkel Anthermus, Urenkel Bupalus und Anthermus Plinius nennt (36, 5.) zu Argos, wie eine Inschrift beweist, die Pausanias aufbewahrt hat (6, 10, 2):

Εὐτελίδας καὶ Χρυσόθεμις τάδε ἔργα τέλεσσαν
Ἀργεῖοι, τέχναν εἰδότες ἐκ προτέρων.

Weihgeschenken u. s. w., da in jener frühen Zeit nicht so viele Bildsäulen aufgestellt wurden, um ganze Familien fortwährend zu beschäftigen.

Learchus aus Rhegium, den Einige als Schüler des Dipönus und Scyllis, Andere als Schüler des Dädalus selbst betrachteten, wird gewöhnlich vor die Erfindung des Erzgusses gesetzt, weil Pausanias sein ehernes Zeusbild zu Sparta, woran die Theile einzeln mit dem Hammer getrieben und durch Nägel zusammengeheftet waren, für das älteste Werk aus Erz erklärt [63].

Mit Dipönus und Scyllis schließt sich das mythische Zeitalter der griechischen Kunst. Sie kamen aus Kreta nach Sicyon, welches früher schon vielen Künsten und Gewerben Aufenthalt und Nahrung gegeben. Vorzüglich waren Metallarbeiten daselbst einheimisch, wie das Schatzhaus beweist, welches Myron, Tyrann von Sicyon, der in der 33sten Olympiade zu Olympia gesiegt hatte, in der Altis errichten ließ [64].

---

63) Paus. 3, 17, 6. σφυρήλατον. Vergl. Quatrem. d. Q. p. 155.

64) Paus. 6, 19, 1.

Aus dem Umstand, daß daran bereits jonische Säulen angebracht waren, ist auch eine frühe Verbindung Sicyons mit Kleinasien zu vermuthen [65]. — Zahlreiche Werke finden sich von Dipönus und Scyllis genannt. Aus parischem Marmor arbeiteten sie vier Götterbilder, Apoll, Diana, Herkules und Minerva, für die Stadt Sicyon; zu Argos sah man im Tempel der Dioskuren die Statuen beyder Heroen zu Pferde, mit ihren Söhnen Anaxis und Mnasinus, und ihren Frauen Hilaira und Phöbe, alle aus Ebenholz, nur weniges an den Rossen aus Elfenbein [66]; zu Kleonä ein Tempelbild der Pallas [67]. Noch anderer Werke gedenkt Clemens Alexandrinus [68], wie denn, nach Plinius Ausdruck, Argos, Kleonä und Ambracia voll von ihren Werken gewesen [69]. Eben so zahlreich und merkwürdig sind die Nachrichten von ihren Schülern. Ausser

---

65) S. Böttiger Jd. z. Arch. d. Mal. 1. S. 11.

66) Paus. 2, 22, 6.

67) Ibid. 15, 1.

68) Protrept. p. 42.

69) l. 36. c. 5.

dem zweifelhaften Learchus von Rhegium nennt Pausanias den Dorykleides und seinen Bruder Medon aus Lacedämon; jener hatte eine Themis, dieser eine Pallas gemacht, die beyde im Häräum zu Olympia waren [70]. Ein dritter ist Theokles, Sohn des Hegylus, gleichfalls ein Lacedämonier, welcher für das Schatzhaus der Epidamnier zu Olympia ein merkwürdiges Werk verfertigte [71]. Es stellte den Atlas vor, den Himmel tragend, dann Häракles und den Apfelbaum der Hesperiden, um welchen sich der Drache wand, alles von Cedernholz. Auch die fünf Hesperiden standen dabey, wurden aber hinweggebracht, und waren zu Pausanias Zeit im Tempel der Hära zu sehen [72], woraus zu schließen ist, daß diese Werke keine erhabene Arbeiten, sondern runde Bilder waren. Ein vierter Schüler des Dipönus und Scyllis soll Dontas geheißen haben und auch aus Lacedämon gewesen seyn. Von ihm war im Schatz der Megarer zu Olympia eine Darstellung des Kampfs des Härakles mit

---

70) Paus. 5, 17, 1.

71) Paus. 6, 19, 5.

72) Paus. 5, 17, 1.

Achelous, in Gegenwart des Zeus, der Dejanira und des Aräs — aus Cedernholz mit Gold verziert, wahrscheinlich in erhabener Arbeit [73]. Endlich gehören zu des Dipönus und Scyllis Schülern Tektäus und Angelion, die den Deliern ein Bild des Apoll gemacht [74]. Diese zahlreiche Schule mag die lang fortdauernde Blüthe der Kunst in Sicyon am kräftigsten befördert haben. Daß sie jedoch, wie die attische und äginetische, einem eigenen Style gefolgt, findet sich nirgends, und ist auch um deßwillen unwahrscheinlich, weil alle ihre Glieder mit ihren Werken genannt wurden, ein Beweis, daß sie sich nicht streng an die Weise der Meister gehalten.

Es ist auffallend, daß die meisten dieser Schüler aus Lacedämon waren, und man könnte schließen, die Kunst sey daselbst schon früher geübt worden, denn auch Syadras und Chartas

---

73) Paus. 6, 19, 9. Die Statue der Pallas, welche daneben stand, kam ebenfalls ins Häräum, und scheint dieselbe gewesen zu seyn, welche Paus. daselbst als ein Werk des Medon angiebt, wonach also Medon und Dontas vielleicht eine Person waren.

74) Paus. 2, 32, 4.

aus Sparta, die Meister des Eucheiros aus Korinth, müssen um diese Zeit, aber etwas früher gelebt haben [75].

Von den Künstlern zu Korinth, wo die Kunst schon unter Kypselos (um Ol. 30.) blühte, und überhaupt am meisten geachtet wurde [76], sind leider zu wenig Nachrichten vorhanden [77]. Ohne Zweifel aber waren Korinth und Sicyon in dieser Zeit die zwey Hauptwerkstätten bildender Kunst im Peloponnes.

In eben diesen Zeitraum gehört vielleicht auch Laphaes aus Phlius, von welchem ein Holzbild des Herkules zu Sicyon war [78]. Auch einen kolossalen Apoll von Holz zu Aegira glaubte Pausanias ihm zuschreiben zu dürfen [79].

---

75) Paus. 6, 4, 2. Quatrem. p. 191 ist geneigt, eine lacedämonische Schule vor Dip. und Sc. anzunehmen, welche von Gitiadas ausgegangen. Aber die Zeit des Gitiadas selbst ist nicht zu bestimmen.

76) Herodot. 2, 167.

77) Euchir und Eugrammus, die mit Demaratus nach Italien kamen. Plin. 35, c. 12, s. 43.

78) Paus. 2, 10, init.

79) Paus. 7, 26, 3.

Ferner Pythodorus von Theben, welcher ein Härabild zu Koronea gearbeitet hatte [80]).

Alle diese Werke, selbst die von den Schülern des Dipönus und Scyllis nicht ausgenommen, nennt Pausanias alte, ἀρχαῖα. Von keinem der folgenden Zeit hingegen braucht er diesen Ausdruck, woraus offenbar wird, daß zwischen jenen und diesen ein beträchtlicher Unterschied künstlerischen Verdienstes bemerkbar seyn mußte. Wenn nun von Dädalus bis auf Endöus und Smilis, von Theodorus bis auf Dipönus, die Kunst ohne Zweifel immer fortgerückt ist, so betrafen diese Fortschritte doch weniger die Wissenschaft, als die Technik, die Bearbeitung des Stoffs. Denn in dieser fand die unvollkommene Kunst noch zu große Schwierigkeiten zu besiegen, als daß sie dazu nicht alle ihre Kräfte hätte verwenden sollen. So war es immer das Handwerk, in welchem sie fast allein bestand, durch dessen unausgesetzte Fortpflanzung und ruhige Thätigkeit aber auch der Keim zur wahren Kunst genährt, und langsam, aber sicher, entwickelt wurde. Mit den ägyptischen Regeln und Maaßen

---

80) Paus. 9, 34, 2.

gieng ohne Zweifel auch der ägyptische Ernst in die Kunstübung der Griechen über; denn wo eine geringe Wissenschaft in genauen Regeln an eine beschwerliche Technik geknüpft wird, da ergiebt sich von selbst die Nothwendigkeit strenger Fortpflanzung des Erworbenen in Schulen und Familien. Wenn noch in späterer Zeit, als die Kunst schon zu größerer Vollkommenheit gediehen war, der Sicyonier Demokrit als Schüler im fünften Gliede von dem athenischen Bildner Kritias her aufgeführt wurde, wenn Pantias sein künstlerisches Geschlechtsregister von Meister auf Meister bis zu dem Sicyonier Aristokles zurückleitete [81]), so beweist dieß, welche Ehre man darein setzte, die Lehren eines berühmten Künstlers von Hand zu Hand empfangen zu haben, und wie gewissenhaft man sie bewahrte.

Wurde solchergestalt die Technik in beständigem Fortschreiten erhalten, die Wissenschaft vor Willkühr und Mißbrauch gesichert, und allmählicher Vervollkommnung empfänglich gemacht, so hatte die griechische Kunst dieß dem Handwerk allein zu verdanken. Doch würde sie, troß dem

81) Paus. 6, 5, 2. 4.

weisesten innern System in jenen frühen Zeiten sich kaum erhalten haben, wäre nicht die Religion ihr ein sicheres Obdach, und die Diener derselben ihre treuen Pfleger gewesen. Wie sie durch die Religion in Griechenland war eingeführt worden, so blieb sie auch lange Zeit nur in ihrem Kreise stehen; und während die Gesetze des Handwerks Art und Weise der Ausführung bestimmten, gab immer die Religion den Gegenstand. Denn überall war die Bildnerey anfangs nur dienende Kunst bey Erbauung und Ausschmückung der Tempel; alle die ältesten Bildwerke, die uns bekannt sind, waren religiöse, und stellten entweder die Gottheit dar, welcher der Tempel gehörte, oder sie bezogen sich auf deren mythische Geschichte, oder auf den halbhistorischen, halb fabelhaften Sagenkreis der Gegend, der immer den religiösen Glauben zum Mittelpunkt hatte. Sie mußten daher nothwendig nach Angabe, vielleicht oft unter Aufsicht der Priester gearbeitet werden. Dasselbe mußte Statt finden bey Verzierungen der Heiligthümer oder Tempelgeräthschaften mit erhabener Arbeit; und so werden auch diejenigen Kunstwerke, die als Weihgeschenke in die Tempel kamen, den religiösen Ansichten der Priester nicht haben wider-

streiten dürfen. Der berühmte Kasten des Kypse-los zu Olympia ist vielleicht das einzige Werk dieser Zeit, von dem man behaupten könnte, daß es ursprünglich keine religiöse Bestimmung gehabt, weil die Sage gieng, daß ein Vorfahr des Kypselos ihn habe machen lassen, und der Knabe, als die Bacchiaden Mörder gegen ihn gesandt, darin versteckt worden sey. Wollte man dieß auch wirklich annehmen, so deuten doch manche Bilder, welche daran zu sehen waren, auf priesterliche Vorstellungen und Symbole, so daß also der Künstler doch in religiösem Sinn hätte arbeiten müssen. Ueberhaupt aber hat dieß Kunstwerk, das Pausanias einer so ausführlichen Beschreibung werth hielt, wohl wenige seines Gleichen gehabt, und wäre deßhalb immer nur als eine seltne Ausnahme zu betrachten. Dagegen deutet eine Erzählung des Plinius von Dipönus und Scyllis offenbar auf inniges Einverständniß der Künstler mit den Priestern. Als sie zu Sicyon mit Verfertigung jener vier Götterbilder, Minerva, Diana, Herkules und Apoll, beschäftigt waren, verließen sie wegen erlittener Kränkungen plötzlich die Stadt und giengen zu den Aetoliern. Darauf kam Hungersnoth und Mißwachs über

Sicyon, und der pythische Apoll versprach nur unter der Bedingung Hülfe, wenn Dipönus und Scyllis die Götterbilder vollendeten.

So war die Kunst, als Dienerin der Religion, und in enger Verbindung mit den gottesdienstlichen Gebräuchen, vorerst nur Ausdruck der oft geheimnißvollen Priesterlehre, deren tieferer Sinn dem Volke durch stumme Bilder angedeutet ward. Ihre Gestalten waren mehr typische Zeichen als Symbole, und die einmal anerkannte Bedeutung derselben, vereinigt mit bestimmten, in den Mythen gegebenen Attributen, diente besser zur nöthigen Andeutung religiöser Lehre, als der charakteristische Unterschied menschlicher Gestalten, dessen getreue Auffassung von solch unvollkommener Kunst nicht gefordert werden konnte. Wenn sich demungeachtet schon in diesen frühen Anfängen das Streben nach Charakter und Ausdruck auf rohe Weise kund that, wie z. B. auf dem Kasten des Kypselos die Eris, oder zu Korinth in einem runden Bildwerk die Schreckensgöttin 82), als häßliche Weiber gebildet waren, so mußten solche Versuche, theils durch die vorherrschende Bedeut-

82) Paus. 2, 3, 6.

samkeit der Attribute, theils durch die stille Würde, die alle religiöse Darstellungen verlangten, mehr gehemmt als befördert werden. Besonders aber mußte eine gewisse Gleichförmigkeit, ein Beharren auf den einmal gewöhnlichen Darstellungen, der gläubigen Menge und den Priestern erwünschter seyn, als willkühliche Neuerungen; daher trugen wohl die Kunstwerke bey aller zunehmenden Feinheit der Bearbeitung, selbst bey zunehmender Sicherheit in Anwendung wissenschaftlicher Erfahrungen, doch im Allgemeinen mehr das Gepräge stehender Zeichen, als freyer Erzeugnisse des künstlerischen Geistes. So wurde die Kunst von der Religion zwar geschützt und erhalten, aber lang in die Fesseln des Handwerks eingeschränkt, und konnte nur dann zum Ziel gelangen, als sie die Freyheit erhielt, in einem weitern Kreise ihre Kräfte zu versuchen.

Betrachtet man aber die Kunst nicht als etwas Zufälliges, als ein Spiel; begreift man sie vielmehr als tief in der menschlichen Natur begründet und nothwendig zu deren geistiger Entwicklung, so wird es klar, daß sie mit solcher Strenge beginnen mußte. Ehe das Handwerk, die Technik, dem arbeitenden Menschen leicht ist,

kann das Gefühl für die Natur und der Geist nicht hinzutreten und den todten Stoff beleben. Ohne so lange strenge Vorbereitung würde die griechische Kunst nie die feste Grundlage, das innere Maaß und die Weisheit errungen haben, die ihr selbst in ihrem Verfall noch ihre Würde gesichert hat.

II.

Sinn der Griechen für Schönheit.

Näher dem Vergnügen des sagenliebenden Volks, als der ernsten Symbolik seiner Priester, hatte sich, seit dem 10ten Jahrhundert vor Christi Geburt vielleicht, eine erzählende Dichtkunst entwickelt, die einen Reichthum von Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte und Götterlehre entfaltete, wie kein anderes Volk ihn aufzuweisen hat. Jonien, das ewig heitre, vom Himmel begünstigte, scheint dem Mutterland hierin voran gegangen zu seyn. Die Thaten, welche Helden voriger Zeiten vor Troja's Mauern verrichtet, und der ganze große Mythenkreis, der an ihre bis zu den Göttern reichende Geschlechter sich knüpfte, waren der Gegenstand seiner Gesänge, denen der Name Homer zur ewigen Weihe geworden ist. Ein Jahrhundert später, und eben so lang vor

dem Anfang der Olympiaden, soll Lykurgus viele dieser Dichtungen gesammelt, und zur Entwilderung seiner spartanischen Mitbürger nach Griechenland gebracht haben, wo bald auch zahlreiche Sänger auftraten, an deren Spitze Hesiod mit seinen Göttergeschichten und Lehrgesängen, vielleicht kein Jahrhundert vor der ersten Olympiade, steht.

Kräftig und voll Heiterkeit waren diese Gesänge. Alle dunklen Götterlehren, die, aus entfernter Vorzeit aufbewahrt, von ernsten Priestern nur geheimnißvoll der Menge verkündet wurden, zogen nun in das thatenvolle Leben der Heldenzeit, in den Kreis des Menschlichen herab, und alles irdische Thun und Denken spiegelte sich treu in diesen bilderreichen Sagen — das Große hob sich im Glanz des Wundervollen empor zu der Höhe des Göttlichen, und selbst das alltägliche Leben mit seinen wechselnden Freuden und Kümmernissen erschien im festlichen Gewand.

Unstreitig ist vieles in diesen Gesängen treues Abbild des Lebens, das die Griechen zu jener Sänger Zeiten gelebt, und der Geist des Volks bildete den Dichter, wie dieser hinwiederum auf das Volk wirkte. Nicht ihre Religion suchten die

Griechen in den Mährchen der Rhapsoden, sondern den Ruhm, die Kraft und Schönheit ihres eigenen Lebens. Darum stand jene stets ehrwürdig und unverletzlich, und behauptete ihr Gebiet, dessen Gränzen von der Dichtkunst anerkannt und geachtet werden mußten. Deßhalb auch konnte der Einfluß, den eine so blühende Poesie nothwendig auf die bildende Kunst hätte äussern müssen, nicht bedeutend seyn, so lang diese nicht frey und selbstständig, sondern als Dienerin der Religion in einen ganz andern Wirkungskreis beschlossen war. So ist alle Verwandtschaft der ältesten Dichtkunst mit der ältesten Bildnerkunst der Griechen nicht aus der Einwirkung jener auf diese, sondern aus dem gemeinschaftlichen Ursprung aus einer Quelle, dem volksthümlichen Geist der Griechen, zu erklären.

Mit einer leichten Sinnesart, mehr der freyen Natur und dem Wechsel des Lebens, als grübelndem Schwärmersinn und abgezogener Spekulation geneigt, waren sie von der frühesten Zeit an, durch mancherley fremden Einfluß und innere Reibungen ihrer verschiedenen Völkerschaften, in steter geistiger Bewegung erhalten worden. Darum ergriffen sie mit regem Sinn und leicht Alles,

was von aussen ihnen entgegenkam, ohne dadurch an geistiger Tiefe zu verlieren. Ihr Leben war ihnen werth in allen seinen Erscheinungen, sie ehrten und schmückten jede in der Gegenwart und im Andenken; und so ist die ganze Denk- und Handlungsweise des gesammten Griechenvolks, selbst die rauhen Spartaner nicht ausgenommen, durch ein glühendes Gefühl für das Schöne bezeichnet. Nur dieses konnte eine solche Poesie ins Daseyn rufen, und dasselbe war es auch, wodurch der bildenden Kunst in ihrem frühesten Beginnen die Achtung vor der reinen Menschengestalt bewahrt wurde, welche den Aegyptern und Indiern gefehlt hat. Dieses überwand glücklich die Gefahr, in welcher die Kunst schwebte, aus Liebe oder Bestimmung zu symbolischer Bedeutsamkeit ins Ungeheuere zu verfallen 1).

Dieß Schönheitsgefühl offenbart sich auch aufs deutlichste in den ältesten griechischen Kunst-

1) Es finden sich wohl Spuren von symbolischen Mißgestalten, z. B. der dreyaugige Zeus zu Argos, ein Holzbild, das aus Ilion herstammen sollte, Paus. 2, 24, 5.; die schwarze Ceres mit dem Pferdskopf zu Phigalia, Paus. 8, 42, 3. S. Creuzer Symbol. 1. S. 167 ff. — aber keine aus spätern Zeiten. Die Bildung von Halbmenschen und dergl. durch Verbin-

werken, die auf uns gekommen sind, die aber freylich nicht bis zum Anfang der Kunst hinabreichen. Vor allen ist hier das merkwürdige Basrelief der Leukothea zu nennen 2), allgemein anerkannt als das älteste von allen uns übrigen griechischen Werken. Vergleicht man dieß Denkmal in Hinsicht auf Zeichnung der Köpfe, Anlage der Figuren und Ausführung der Gewänder mit andern aus der frühesten Zeit, so erkennt man darin das Kindesalter der Kunst. Doch zeigt sich schon hier ein zartes Gefühl für Schönheit in allen Stellungen und Bewegungen, wie in der Einfalt des Schmucks und Faltenwurfs. Nirgends widerliche Verdrehung, oder rohe, widersprechende Mißgestaltung; vielmehr in allen Theilen Gleichmäßigkeit, und bey aller Härte und Steifheit des Styls eine mehr gefühlte als gesuchte Symmetrie in Anordnung der Linien. —

---

dung thierischer und menschlicher Körpertheile, welche die entwickelte Kunst unternahm, ist vielmehr der sprechendste Beweis für den Schönheitssinn der Griechen, der das Verschiedenartigste zu einem schönen Charakter zu vereinigen wußte.

2) S. Winckelm. sämmtl. W. Th. 3. Taf. 3. Hirt Bilderb. Vign. 19.

Eifriges Streben nach Schönheit spricht sich aus in den Figuren des capitolinischen Puteals [3]) und andern Denkmälern in erhabener oder runder Arbeit, die zu den ältesten zu rechnen sind, wie an den ältesten Vasengemälden. Die bekannten Kennzeichen altgriechischer Arbeiten, jene so häufig wiederkehrende Stellung der Figuren auf die Zehen, die vorwärts gekehrten Bärte, die eingezogenen Kniee und oft hinterwärts übergebogenen Finger, die künstlich gedrehten Haarlocken und regelmäßig fein gefalteten Gewänder — welcher andern Veranlassung sind sie zuzuschreiben, als dem Streben nach Schönheit? Nur ist diese Bemühung nicht auf rechtem Wege, und hat, im Unvermögen, durch richtige Zeichnung und weiche Ausarbeitung den Gestalten natürliche Anmuth zu ertheilen, nichts als eine falsche Zierlichkeit erreicht. Man vermuthet, daß jener conventionelle Faltenwurf, der auch in den neu entdeckten äginetischen Statuen noch beybehalten ist, durch das häufige Arbeiten in Holz begünstigt worden sey, und eigentlich von der Nachahmung der gesteiften Gewänder herrühre, womit die griechischen Tem-

---

3) Winckelm. Gesch. d. K. B. 3. K. 2. §. 16. Anm 685.

pelbilder häufig bekleidet wurden [4]). So würde den Priestern, deren Geschäft es war, für den Schmuck ihrer Götter zu sorgen, das Verdienst angehören, einen zierlichen Faltenwurf erfunden zu haben, und in diesem Theile der Kunst den Bildnern vorangegangen zu seyn. War gleich die von ihnen eingeführte Weise unnatürlich und falsch, so zeugt sie doch von einer Lust an schöner Bekleidung, die sich nicht bloß auf grelle Farben und glänzende Stoffe beschränkt, sondern der bildenden Kunst wirklich verwandt ist. Schwer möchte zu entscheiden seyn, ob diese in so mancherley Bildwerken wiederholten Gewänder als ausschließliches Eigenthum der äginetischen Schule betrachtet werden dürfen [5]). Vielleicht könnte das Basrelief der Leukothea, worin man nur Spuren desselben gewahrt, bey weiteren Kunstentdeckungen zur Unterscheidung des Faltenwurfs in den ältesten Stylen Veranlassung geben.

Man hat es sonderbar gefunden, daß auch in den besten Zeiten der Kunst kein bedeutender Maler Griechenlands durch den Anblick so vieler reizen-

---

4) Quatrem. p. 8. 15.

6) Ebend. §. IV.

den Gegenden zur Darstellung von Landschaften sich veranlaßt fühlte. Aber dieser Schönheitssinn der Griechen beschränkte sich fast allein auf die lebendige Gestalt, und war eben deßhalb um so tiefer und kräftiger. Dem Volke, das zum Priester des jugendlichen Zeus den schönsten Knaben wählte [6]), welches des schönsten Manns im Heere stets rühmlich gedachte [7]), war Schönheit des Körpers unzertrennlich von Rechtschaffenheit [8]), und eben so anbetungswürdig, als Ruhm, Weisheit und Tugend, und es wußte die Gottheit selbst nicht höher zu ehren, als indem es ihr menschliche Schönheit verlieh. Denn, das Leben von seiner heitersten Seite erfassend, betrachteten sie den Körper nicht als die enge Wohnung, aus welcher der Geist sich emporsehnt in ein höheres Daseyn — als sinnliches Abbild und Wahrzeichen des Göttlichen im Menschen mußt' er ihnen Gegenstand der heiligsten Achtung werden. So nannten sie die Verklärung des Körpers, die Schönheit, im wahrhaft religiösen Sinn eine Gabe der Götter,

---

6) Paus. 7, 24, 2.

7) Herod. 9, 72.

8) καλοκάγαθία.

und glaubten in ihr alle Anmuth, Größe und Erhabenheit der Seele sich spiegeln zu sehen.

Niemand wird jedoch schließen wollen, daß menschliche Schönheit, eben weil sie mit solchem Entzücken gefeyert ward, unter den Griechen müsse selten gewesen seyn. Denn dieser zarte Sinn, dieß feine Gefühl, hätte es so richtig und lebendig werden können unter einem mißgestalteten oder dürftig gebildeten Menschenschlag? Wie jedes rohe Volk, so würden ohne Zweifel auch die ältesten Griechen ihre Nationalzüge, wären sie auch noch so häßlich gewesen, für schön gehalten haben, und wahrhaft schöne Gestalten würden alsdann selbst in den spätern Zeiten der Kultur ihrem verwöhnten Blick nur fremd oder sogar mißfällig geworden seyn.

Aus der Schönheit ihrer vollkommenen Kunstwerke hätte man auf die natürliche Schönheit der Griechen schließen können, wäre man nicht von dem irrigen Satz ausgegangen, daß der Künstler eine Schönheit ausser oder über der Natur erschaffen könne. Die Künstler aller Zeiten haben solche Gestalten gebildet, als sie vor Augen gesehen. Die Nationalzüge der Aegypter, der Italiäner, der Teutschen und Niederländer sind in

ihren Kunstwerken ausgeprägt. Sollte den Griechen allein die übermenschliche Fähigkeit verliehen gewesen seyn, einzig aus innerer Anschauung das Abbild menschlicher Gestalt mit Schönheit zu bekleiden?

Wahr ist es freylich: die moralischen Mißbräuche und Verkehrtheiten, an denen es unter ihnen nicht fehlte, in Verbindung mit der Mühe des nöthigen Erwerbs, mit Dürftigkeit und Unglück, mußten, wie unter uns, häßliche Gestalten genug hervorbringen. Es ist bekannt, daß ganzen Menschenklassen bleibende Körperfehler eigen wurden, z. B. den Ruderknechten, daß selbst die Athleten durch zu anhaltende Uebung einer Kampfart ihr körperliches Ebenmaaß verloren. — Dieß ist jedoch kein hinreichender Beweis.

Wie bey allen südeuropäischen Nationen, so waren ohne Zweifel auch bey den Griechen die längliche Eyform des Gesichts, die vortretende Stirn, wenig vorragende Backenknochen und tiefliegende Augen, ein muskulöser, mehr schlanker als untersetzter Körperbau, und überhaupt jene Großheit und Bestimmtheit der Züge, die sich in den nördlichen Ländern selten findet, Grundformen der Nationalbildung. Wenn den heutigen Griechen

keine vorzügliche Schönheit zugestanden wird, so läßt sich begreifen, wie dieß Volk durch die tiefe Sklaverey und Verderbniß, in die es seit vielen Jahrhunderteu versunken ist, seine körperlichen Vorzüge verlieren mußte. Die sonderbare Behauptung, daß das sogenannte griechische Profil sich gar nicht in der Natur finde, und bloß eine willkührliche Annahme der griechischen Künstler sey [9]), widerlegt sich bey aufmerksamer Beobachtung der Natur von selbst. Unter den Bewohnern der mittäglichen Länder Europa's ist es keine Seltenheit [10]), und selbst unter uns Teutschen, deren Gesichtsform einen ganz andern Grundcharakter hat, findet es sich zuweilen, besonders an weiblichen Köpfen.

Nimmt man zu jener Bestimmtheit und jenem Adel der süd-europäischen Körperbildung noch die Sorgfalt, womit die Griechen des Leibes Ausbildung beförderten, die leichte Kleidung, die gymnastischen Uebungen, die einen Haupttheil der

---

9) De Pauw Recherches philosoph. sur les Grecs, 2, p. 79.

10) S. Pardo de Figueroa Observ. s. l. pint. de l. Grieg. p. 96. Winckelm. G. d. K. B. 5. K. 5. Anm. 514.

Jugenderziehung ausmachten, und das Gleichgewicht zwischen geistiger und körperlicher Entwicklung stets unverletzt erhielten, endlich die Freyheit, in welcher, zum wenigsten die Jünglinge höherer Abkunft, mitten in dem frohen, thätigen, geistreichen Volke, unter einem milden, fast immer heitern Himmel emporwuchsen — es wäre wohl fast ein Wunder zu nennen, wenn nicht zu allen Zeiten unter den Griechen eine größere Anzahl schöner als häßlicher Menschen sollte gelebt haben [11].

Und so hatten die Griechen ein doppeltes Recht, die Kleidung nur als ein lästiges Bedürfniß anzusehen, und hielten darum die öffentliche Enthüllung des Körpers nicht nur für erlaubt und schicklich, sondern führten gerade in der Zeit ihrer höchsten Kultur die Liebe zum Nackten als ein Merkmal an, das sie von den Barbaren unterschied [12].

Dieses reine, mit ihrer ganzen Nationalität innig verwachsene Entzücken an der Schönheit des Nackten war es denn auch, wodurch das Aufblühen ihrer Kunst am meisten befördert wurde.

---

11) S. Winckelm. Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke. Sämmtl. W. Th. 1. S. 9 ff.

12) Herodot. 1, 10.

III.

Wissenschaftliche Fortschritte und Uebergang vom Handwerk zur Kunst.

Winckelmann unterscheidet bereits unter den altgriechischen Kunstwerken die ältesten, in welchen die starren Linien der ägyptischen Weise herschend, und die späteren, worin eine nachdrückliche und übertriebene Andeutung der Glieder und Muskeln zu finden sey 1). Den Münzen von Athen, Syrakus und mehreren großen griechischen Städten, die er zu der ersten Klasse zählt, dürfte wohl das Basrelief der Leukothea an die Seite gesetzt werden. In diesen Köpfen und Figuren ist kaum eine Ahnung des Natürlichen, sondern alles todtes System. Aber schon die Figuren der runden Brunnenmündung auf dem Capitol und des drey-

1) Winckelm. Tratt. prel. C. 4. §. 85. vergl. §. 81 ff.

seitigen Altars in der Villa Borghese zeugen von beträchtlichen Fortschritten in Kenntniß der natürlichen Gestalt. Der Umriß erhält mehr Schwung und Weichheit, es offenbart sich die Neigung zur Natürlichkeit bey allem Unvermögen der Wissenschaft. In den Gesichtszügen aber kehren überall mit geringer Abwechselung die der Pallas in der Villa Albani wieder, worin die ägyptische Grundform unverkennbar ist, hinaufgezogene Mund- und Augenwinkel, hohe Augenbraunen, wenig vertieft liegende Augen und hochstehende Ohren 2). An allen erhobenen Arbeiten nur Profilköpfe. — Größere Wissenschaft zeigt sich an dem Basrelief des Kallimachos, das Winckelmann als Beyspiel der zweyten Klasse nennt, jedoch des Namens wegen für eine spätere Nachahmung der alten Weise zu halten geneigt war. Hier, wie auf dem dreyseitigen Candelaberfuß zu Dresden 3) tritt

2) Wie auch an dem Pallaskopf in der florentinischen Gallerie, von den Herausgebern Winckelmanns geschildert, Gesch. d. K. B. 8. Anm. 360, wo die angeführten Werke mit andern der Zeit nach zusammengestellt sind. Vergl. den Text K. 1. §. 16.

3) S. Beckers Augusteum Bd. 1. Taf. 5—7. S. 42 ff. Böttiger Andeut. S. 59. Ders. Ueber die Dresdner Antikengallerie S. 14.

schon die griechische Gesichtsform deutlicher hervor, und ein gutes Verständniß in den einzelnen Theilen ist wahrzunehmen. Aber da diese Künstler die Gestalt, als Ganzes betrachtet, noch nicht hinlänglich erkannt hatten, und die Gesetze der Ruhe und Bewegung nicht verstanden, so verfielen sie auf gezwungene, ja übertriebene Anlage der Muskeln und Stellungen. Hauptursache solcher Uebertreibungen ist wohl, nächst dem Streben nach Zierlichkeit, das Streben nach Lebendigkeit. Man wußte der ruhenden Gestalt noch nicht den Anschein des Lebens zu ertheilen, so suchte man ihn denn in gewaltsamen Bewegungen, wie sich vorzüglich an den alten Vasengemälden erkennen läßt. Endlich finden sich immer noch nur geringe Spuren von Bezeichnung verschiedener Charaktere; — das herkömmliche Schema der männlichen uud weiblichen Gestalt erscheint nur in wenig bedeutsamer Abwechselung, wenn gleich den Verhältnissen des Körpers mehr Richtigkeit gegeben ist, wie denn die Figuren auf dem Werk des Kallimachos bereits 7 Kopflängen, die auf der capitolinischen Brunnenmündung nur 6½ messen.

Durch die auf Aegina entdeckten Statuen hat die neueste Zeit den unwiderleglichen Beweis er-

halten, daß eben die fleißigste, genaueste Nachbildung der Natur eines der Hauptmomente in der Entwicklung der ganzen griechischen Kunst gewesen. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß die Höhe der Vollendung, zu welcher die Kunst unter den Griechen sich emporgeschwungen, unmöglich von ihr hätte erreicht werden können, wenn sie nicht den Weg eingeschlagen hätte, die Gesetze des Organismus mit der gründlichsten Wissenschaft zu durchdringen und durch die pünktlichste Nachbildung sich anzueignen. Diese Liebe zur Wahrheit der Natur erscheint als Hauptcharakter des äginetischen Styls [4]), während die attische Kunst, welche später als die vollkommenste auftritt, noch einige Zeit den Gesetzen abstrakter Verhältnisse und eines trocknen Systems gefolgt seyn mag. Die Geschichte zeigt indessen, daß die gesammte griechische Kunst in den letzten zwanzig Olympiaden vor Phidias den Weg der äginetischen betreten habe.

Wenn es auch erweislich wäre, daß sich unter den oben berührten und andern zu den ältesten gehörigen Werken einige des äginetischen Styls

---

4) S. Wagners Bericht ꝛc. Anm. d. Herausg. S. 113 ff.

fänden; so würde dieß doch wenig helfen zur genauen Bestimmung der Zeit, in welche die Entstehung der siebzehn, unter den Ruinen des Tempels des Panhellenischen Jupiters aufgefundenen Bildsäulen zu setzen ist, da in schriftlichen Nachrichten sich gar keine Andeutung darüber findet. Doch ist wohl so viel gewiß, daß so treffliche Marmorarbeiten erst nach der Zeit des Dipönus und Scyllis verfertigt seyn können [5]. Wie viele Olympiaden nach ihnen, und ob vielleicht einer der uns bekannten äginetischen Künstler daran Theil gehabt, dieß zu bestimmen wird wohl unmöglich bleiben, wenn nicht andere Entdeckungen neue Aufklärung verschaffen. Wir betrachten sie hier als Zeugnisse für die Richtung der gesamten griechischen Kunst; denn als solche werden sie stets gelten dürfen, selbst wenn man vermuthen wollte, daß sie aus der spätesten Zeit des äginetischen Styls herrührten.

Es offenbart sich daran die Weise einer frühen Zeit in der alterthümlichen, immer wiederkehrenden Form der Gesichter, Haare und Gewänder — die Behandlung des Nackten aber ist so, daß wohl

---

5) Ebend. S. 155.

lange Uebung erforderlich war, ehe die Schule der Aegineten von jener alten steifen Form hinweg zu so meisterhafter Darstellung der Naturwahrheit gelangen konnte. „Es herrscht," sagt die Beschreibung [6]), „in allen Theilen des Körpers, die „Köpfe ausgenommen, die treueste Nachahmung „der Natur bis auf alle Kleinigkeiten und Zufälligkeiten der Haut, ohne die geringste Spur vom „Idealen, oder einem Bestreben, die Natur, wie „man es nennt, idealisiren zu wollen. Doch diese „treue Nachahmung der Natur ist hier in ihren „Formen nicht mager, holzig oder wissenschaftlos, „wie man an den frühern Werken der alten und „neuern Kunst zu finden gewohnt ist, sondern es „ist eine wohlverstandene Nachahmung der schönen „Natur, vereinigt mit der vollkommensten Kenntniß der Knochen und Muskeln, woraus von selbst „erfolgen und sich ergeben mußte, daß also gestaltete Glieder lebendig und bis zur Täuschung „natürlich erscheinen, so zwar, daß man sich bey „einigen Theilen, wegen ihrer bis zur Täuschung „gehenden Natürlichkeit, davor entsetzt, und sich

---

6) Ebendas. S. 88 ff.

„scheuet, sie anzufühlen“ 7). Es war mithin ausschließlich das treue Bestreben, die Natur so nachzubilden', wie sie ist, ohne die mindeste Veränderung und Freyheit, wodurch diese Schule dahin gelangte, das Nackte des menschlichen Körpers vollkommen richtig nach dem Bau der Knochen und Muskeln und bis zur Täuschung lebendig darzustellen. Geleitet ward sie dabey stets durch das Gefühl der Schönheit — nur die schöne Natur ist zum Vorbild gewählt.

Doch nicht bloß die Wahrheit des Organismus, sondern auch individuellen Charakter wußten diese Künstler dem Nackten zu ertheilen. Hier sind blühende, rasche Jünglinge, Männer in ihrer vollsten Kraft und wieder in Abnahme derselben, höchst vortrefflich unterschieden 8). Dieß alles zusammengenommen und mit dem verglichen, was in der Einleitung bemerkt worden ist, dürfte ge-

---

7) Vergl. S. 102: „Die Adern an den Füßen sind mit der „größten Wahrheit und Zartheit behandelt. Auch an den „Füßen, welche nicht auftreten, sondern freystehend sind, „bemerkt man sogar unten an dem Ballen der großen Zehe „jene Hornhaut, welche sich bey Menschen, die immer mit „bloßen Füßen gehen, anzusetzen pflegt.“

8) Ebend. S 24 – 65, besonders unter G. Q. R.

sagt werden: Diese Aegineten sind dahin gelangt, den historischen Charakter der Natur zu erfassen, und würden sehr treue Bildnißstatuen geliefert haben, wenn sie nicht jener alterthümlichen Norm, die in den Köpfen hervortritt, hätten nachgeben müssen.

So aber scheint all dieß natürliche Leben nur gleichsam auf die alten Grundformen aufgetragen. Die altväterisch einförmigen, ohne Wahrheit und Charakter gearbeiteten Köpfe widersprechen ganz den Leibern; auch diese tragen Spuren herkömmlicher Verhältnisse und alter Beschränkungen, wie oben schon erinnert worden; darum gilt der Ruhm, bis zur Täuschung natürlich zu seyn, auch nur den einzelnen Gliedern, nicht aber den Figuren im Ganzen, denen vielmehr eine gewisse Steifheit eigen ist, wie auch manche ihrer Bewegungen etwas Künstliches oder sogar Uebertriebenes haben [9]).

In diesen Fesseln jedoch haben die Urheber dieser Werke sich mit so viel heiterer Leichtigkeit und unermüdlichem Eifer bewegt, als nur immer möglich. Die Liebe zur Naturwahrheit war die Haupttriebfeder ihres ganzen Strebens, und so

---

9) Ebendas. S. 90. 91.

folgten sie ihr auch selbst da, wo es überflüssig war. Alle Theile sind mit gleichem Fleiße vollendet, auch die, welche nicht gesehen, und oft nur mit Mühe bearbeitet werden konnten. Selbst an den Theilen des Gesichts, deren Behandlung wahrscheinlich keiner alten Vorschrift unterworfen war, den Ohren, haben sie nicht unterlassen, der Wahrheit der Natur ihr Recht zu geben. Die mechanische Behandlung des Marmors ist bewundernswürdig, nicht nur wegen der Feinheit der Ausarbeitung, sondern weil sie selbst die größten Schwierigkeiten des Marmors glücklich besiegt hat 10).

Man sieht, bey Verfertigung dieser Werke herrschte noch der alte Zwang des Handwerks, und nur das eifrigste Streben nach wissenschaftlicher Vollendung hat diese Aegineten angetrieben, die alterthümlichen Satzungen so weit zu überwinden. Was gab aber diesen Fesseln so große Kraft und Dauer? Offenbar nur der religiöse Glaube, welcher alte, den Göttern geweihte Werke, mit welchen die Landessage meist innig verwachsen war, für heilig hielt, und neu entstandene nicht ehren

10) Ebendas. S. 143.

wollte, wenn sie nicht das Andenken der ältern zurückriefen. Das Bedürfniß der Priester, welche die Glorie ihrer Tempel und Götterbilder in den Augen des gläubigen Volks nicht verdunkeln lassen wollten durch Neuerungen, die man von Menschenhänden geschehen sah, während das Vorige die Weihe grauer Vorzeit hatte, ja dem langen Schutz zufolge, der ihm geworden, der Liebe der Götter selbst sich zu erfreuen schien. Und waren die Priester am meisten die Beschützer und Ernährer der Kunst, so mußten die Künstler sich auch wohl in ihren Willen fügen, bey dem Alterthümlichen zu bleiben, und nur in solchen Dingen Veränderungen zu wagen, worauf die Menge keinen religiösen Werth legte.

Daher konnte die Kunst sich eben so wenig zur vollen Wahrheit der Natur, als zum freyen Schaffen erheben, so lang sie noch ganz unter der Gewalt der Priester, und bloß zur einförmigen Darstellung unvollkommener Symbole bestimmt war.

Sie gieng aber, wie Plinius sagt, von Göttern zu Menschenbildern über. Um die 60ste Olympiade lebten auf Chios die Marmorbildner B u p a l u s und A n t h e r m u s, Nachkommen des

Malas. Sie sollen den häßlichen Dichter Hipponax abgebildet, und dem öffentlichen Spotte zur Schau gestellt haben [11]. Dieß ist die erste bestimmte Erwähnung einer Bildnißstatue, die wir bey den Alten finden. Ein solches Spiel der Laune mochte den hochberühmten Künstlern [12] wohl verstattet seyn, und zeugt schon von weitgediehener Kunstvollendung.

Doch nicht Scherz, sondern Verdienst und Ehre sollte den Künstlern die Bahn zur freyen Menschenbildung eröffnen. Die Kunst trat aus den Tempeln heraus und diente dem Bürgerruhm; man verewigte durch Bildsäulen das Andenken ausgezeichneter Männer, zuerst derer, die in den heiligen Spielen gesiegt, und vornehmlich zu Olympia. Schon in der 54sten Olympiade hatten die Phigalier einem ihrer Mitbürger, Arrhachion, der im Pankration von seinem Gegner erwürgt worden war, auf ihrem Markt eine marmorne Bildsäule setzen lassen. Pausanias nennt

---

11) Plin. 36. c 5.

12) Plin. ibid. Clarissimi in ea scientia. Sie selbst rühmten sich: non vitibus tantum censeri Chium, sed et operibus Anthermi filiorum.

sie noch ein altes Werk, hauptsächlich in Hinsicht der Stellung, welche ganz mit der der ägyptischen Bildsäulen übereinkommt [13]. Der Gebrauch aber, daß den Siegern zu Olympia selbst Statuen gesetzt wurden, entstand um die 60ste Olympiade. Praxidamas aus Aegina, Sieger im Faustkampf (Ol. 59.), und Rhexibios, ein Opuntier, welcher im Pankration den Preis errungen (Ol. 61.), waren die ersten, denen diese Ehre widerfuhr. Pausanias sah noch ihre Statuen, die eine aus Cypressen-, die andere aus Feigenholz; diese, die spätere, schon weit vorzüglicher an Arbeit [14]. Von dem an wurden allen olympischen Siegern Standbilder geweiht, wer aber dreymal Sieger geworden, dessen Statue erhielt nicht bloß die Gesichtsähnlichkeit, sondern ward genau nach seiner ganzen Gestalt gebildet, und hieß eine ikonische [15]. Ueber die Aehn-

---

13) Paus. 8, 40, 1.

14) Paus. 5, 18, 5. Ueber Praxidamas s. Müller Aeginet. p. 141.

15) Plin. 34. c. 4. Effigies hominum non solebant exprimi, nisi aliqua illustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria, maxi-

lichkeit dieser Bildnißstatuen wachten die Hellanodiken [16]). Man weihte auch nach dieser Zeit einige Bildsäulen von Athleten, die weit früher gelebt hatten [17]).

Ohne Bedenken ist wohl die Einführung dieser Sitte als eine von den Ursachen zu betrachten,

---

meque Olympiae: ubi omnium qui vicissent statuas dicari mos erat. Eorum vero, qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant. Diese Stelle wird nicht anders zu erklären seyn; denn hätten die Statuen der einmaligen Sieger gar keine Bildnißähnlichkeit gehabt, welche unerträgliche Einförmigkeit müßte unter dem Heere von Athletenstatuen geherrscht haben, das den heiligen Hain zu Olympia füllte?

16) Lucian. pro imaginib. p. 11. — μήδ' Ὀλυμπιᾶσιν ἐξεῖναι, τοῖς νικῶσι μείζους τῶν σωμάτων ἀνεστάναι τοὺς ἀνδριάντας, ἀλλ' ἐπιμελεῖσθαι τοὺς Ἑλλανοδίκας ὅπως μηδὲ εἷς ὑπερβάληται τὴν ἀλήθειαν, καὶ τὴν ἐξέτασιν τῶν ἀνδριάντων ἀκριβεστέραν γίγνεσθαι τῆς τῶν ἀθλητῶν ἐγκρίσεως.

17) Beyspiele s. bey Quatrem. d. Q. p. 174. Winckelm. G. d. K. B. 4. K. 1. §. 17. Doch scheint die Statue des Eutelidas aus Sparta, der in der 38sten Olymp. gesiegt, früher verfertigt zu seyn. Paus. 6, 15, 4. nennt sie εἰκὼν ἀρχαία.

welche das Mündigwerden der griechischen Kunst am kräftigsten befördert haben [18]). Schon durch den Zuwachs an Beschäftigung kam im Verlauf der Zeit größere Thätigkeit und mit ihr größerer Wetteifer unter die Künstler. Die Statue des berühmten Milo von Croton, welcher sechsmal zu Olympia, einmal in der 62sten Olympiade gesiegt, ward von Dameas, seinem Landsmann, gemacht [19]). Kleosthenes, der in der 66sten Olympiade gekrönt worden war, verewigte sich unter allen Siegern im Wagenrennen zuerst durch ein Denkmal der Bildnerkunst. Dieß war ein Werk des Ageladas, und stellte den Sieger nebst Wagen, Pferden und Wagenführer vor [20]). Olympia ward so nicht bloß der Vereinigungspunkt, wo hohe Vaterlandsliebe unter allen Griechen wach erhalten, und manchen politischen und bürgerlichen Verhältnissen eine heilsame Wendung gegeben ward — es war auch der Sammelplatz von Werken aller verschiedenen Kunstschulen und einzelnen Künstler, und die Altis der Prüfungsort, wo das

---

18) Quatrem. S. 41 ff.

19) Paus. 6, 14, 2. Euseb. Chronic. p. 41.

20) Paus. 6, 10, 2.

Verdienst eines jeden unpartheyische Würdigung fand.

Aber hier schmiegten sich die Künstler unter keine fremde Gewalt — hier war es ihnen erlaubt, ja es ward von ihnen gefordert, sich ganz treu der Natur hinzugeben, und ihren höchsten Triumph in der Wahrheit der Bildnißdarstellung zu suchen. Da war nicht an eine Idee zu denken, die der Künstler wohl oder übel hätte symbolisiren sollen — Darstellung des Nackten war allein seine Aufgabe. Und er löste sie am vollkommensten, wenn es ihm gelang, seiner Gestalt die rege Lebendigkeit einzuhauchen, welche der in höchster Spannung seiner Lebenskraft auftretende Kämpfer den Augen des versammelten Volks gezeigt hatte.

Zwar kannten die Griechen jener Zeit keine anatomischen Untersuchungen, wie wir — selbst zu Hippokrates Zeit war die Kenntniß der Anatomie noch unvollkommen 21); die Künstler waren also nicht im Stande, das Knochengebäude des menschlichen Körpers, und die verschiedenen Lagen und Verbindungen der Muskeln genau bis ins Ein-

---

21) S. Kurt Sprengel Versuch einer pragm. Gesch. der Arzneykunde, Th. 1. Abschn. 4.

zelne kennen zu lernen. Dafür aber fanden sie in der Beobachtung der lebendigen Natur den reichlichsten Ersatz. Wenig fleischige Körper verrathen deutlich genug das Gerüste der Knochen, auf welchem alles ruht, und in der Mannichfaltigkeit der Bewegungen sind auch die leisesten Wirkungen des Muskeln, wie deren Lage und Formen wahrzunehmen. Dieß alles hatten die Künstler unter den leichtbekleideten Hellenen fast immer vor Augen, und so verschaffte ihnen schon die tägliche Erfahrung einen großen Theil von dem, was wir durch todtes Studium erwerben müssen. Nichts aber war geeigneter, die Kenntniß der Anatomie zu erweitern und auf sichere Grundsätze zu bringen, als die treue Beschauung und Nachbildung athletischer Körper, an denen Lage, Gestalt und Wirksamkeit jedes Theils durch sorgfältige Pflege und Uebung recht ausgearbeitet sich kund that. Hier entsprang die Quelle jener tiefen Wissenschaft, womit die vollendeten griechischen Meister die kühnsten Stellungen, und das Zusammenwirken und unmerkliche Schweben und Verfließen aller Muskelbewegungen so unerreichbar darstellten. Hier schöpften sie jene Weisheit, welche sie den Charakter der Stärke so glücklich bezeichnen ließ, indem sie

diejenigen Theile hervorhoben, welche bewegen und tragen, die unthätigen und lastenden dagegen einzuschränken suchten 22).

An den Körperformen der Athleten fanden nun auch die Regeln des früheren Systems entweder ihre Bestätigung oder ihre Verwerfung, und die Künstler schöpften die Lehre von den Proportionen aus dem sorgfältigen Nachbilden der Naturgestalten selbst.

Die festen bestimmten Züge solcher ausgebildeten Körper gewährten ferner die beste Anschauung, um die Mannichfaltigkeit individueller Charaktere zu ergreifen; zumal da bey den entgegengesetzten Wirkungen der Kampfarten, wovon jede vorzüglich die Bildung derjenigen Körpertheile in Anspruch nahm, welche sie am meisten beschäftigte, der natürliche Unterschied der Gestalten noch auffallender hervortrat.

Da ward endlich auch der Blick für die Schönheit des Körpers, für die vollkommene Entwicklung

---

22) S. Böttiger Andeut. S. 62. Lanzi über die Skulpt. der Alten, übers. Leipz. 1816. S. 33. — Grund, die Malerey der Griechen, Th. 1. S. 223. nennt dieß Philosophie der Formen, hält sich aber zu sehr ans Allgemeine.

aller seiner Formen und Verhältnisse, immer mehr und mehr geschärft, und wenn der Sinn sich ausschließlich für das Schöne entschied, so entfaltete die lebendige Natur den steten Wechsel ihrer Bildungen zu reich vor jedem Auge, als daß ein einförmiges System der Schönheit, zur nothdürftigen Pflege der Kunst, sich hätte bilden können. Aber dadurch, daß die Bedeutung jedes Körpertheils, seine Beziehung auf die Harmonie des Ganzen, stets fest gehalten wurde, kam allerdings eine größere Gleichförmigkeit in die griechischen Darstellungen schöner Gestalten, als die neuere Kunst erreicht hat.

Und wäre bey dem regen Streben des griechischen Künstlergeistes noch irgend eine Anreizuug nöthig gewesen, welche hätte größer seyn können, als diese, die Gestalten vom Vaterlande hochgeehrter Männer zu verewigen, Gestalten, die unter dem begeisternden Zujauchzen des gesamten Volks all ihre Schönheit, Kraft und Gewandtheit entfaltet hatten? Der empfängliche Sinn der Aegineten hatte sich ohne Zweifel schon früher zur Nachbildung der Natur geneigt, wie denn die erste Siegerstatue zu Olympia einen Aegineten ehrte, mithin wohl auch von einem vaterländischen Künstler

gearbeitet war — aber jetzt wurden die Künstler aller Schulen und Staaten von der Nation selbst dazu berufen, mit Muße und Freyheit ihre Werke nach dem Leben zu arbeiten. Porträtbildung also, die wir jetzt als unterste Stufe der Figurendarstellung oft ungerecht herabwürdigen, leitete die Griechen zur wissenschaftlichen Vollendung der Kunst, und befreyte sie aus den Schranken des alten Handwerks, welche, heilsam für den Anfang, und zu allen Zeiten ehrwürdig, doch nur die sichere Grundlage bleiben durften, auf der das Gebäude freyer Kunst sich erheben sollte.

IV.

Fortgang der Kunst bis auf Phidias.

Die Kunst der Sicyonier, die um die 50ste Olympiade durch Dipönus und Scyllis aufgeblüht war [1]), trat bald in Verbindung mit der äginetischen. Tektäus und Angelion waren die Lehrer des Aegineten Kallon, der ein Holzbild der Athena Sthenias auf der Akropole zu Korinth verfertigt [2]), und sich bedeutenden Ruhm

1) Um die 50ste Olymp. (s. Welcker Zeitschr. für Gesch. und Ausl. der alten Kunst Bd. 1. H. 2. S. 280 ff.) oder zwischen der 50sten und 60sten Olymp. (Quatrem. p. 200.) soll Bathykles aus Magnesia zu Amyklä den Thron für die alte Bildsäule des Apoll errichtet haben. Es ist aber nicht wohl abzusehen, warum die Lacedämonier in dieser Zeit auswärtige Künstler sollten berufen haben, da eben aus ihrer Mitte die meisten Schüler des Dipönus und Scyllis hervorgegangen waren. Auch dürfte die künstliche Anordnung des Werks wohl eher auf die Zeit vollendeter Kunst schließen lassen.

2) Paus. 2, 32, 4.

erworben hat. Er darf jedoch nicht mit einem andern Kallon verwechselt werden, der, aus Elis gebürtig, vielleicht nicht viel später lebte. Dieser arbeitete für die Mamertiner die ehernen Statuen von dreyßig Knaben nebst ihrem Führer und einem Flötenspieler, welche ertrunken waren, als Weihgeschenke nach Olympia [3]. Auch ein Hermes mit dem Caduceus daselbst war von seiner Hand [4]. Kallon der Aeginete wird von Pausanias [5] als Zeitgenosse des Sicyoniers Kanachos angeführt. Bruder des letztern war Aristokles [6], und beyde sollen in Gemeinschaft mit Ageladas aus Argos drey Musen verfertigt haben, die in einem Epigramm besungen sind [7]. Gleichzeitig mit Ageladas blühte auch Hegias aus Athen [8]. Da nun Ageladas das Denkmal des Kleosthenes gemacht hat, der in der 66sten Olympiade (516 J. vor Chr.) Sieger geworden

3) Paus. 5, 25, 1.

4) Id. 5, 27, 5.

5) Id. 7, 18, 6.

6) Id. 6, 9, 1.

7) Brunk Analect. Tom. 2. p. 15. N. 35.

8) Paus. 8, 42, 4.

war, und Kallon, als Schüler des Tektäus und Angelion, gleichfalls um diese Zeit gelebt haben muß [9]), so kann die 66ste Olympiade als Anfangspunkt dieses Zeitraums gelten, und es erscheinen zwischen ihr und der Zeit des Phidias fünf Künstler als gleichberühmte Zeitgenossen, an deren Werken sich ohne Zweifel die wohlthätigen Folgen des freyen Naturstudiums offenbarten: Kallon aus Aegina, Kanachos und Aristokles aus Sicyon, Ageladas aus Argos, und Hegias aus Athen.

Von Kallon wissen wir, ausser der angeführten Nachricht, nur noch, daß ein eherner Dreyfuß mit dem Bilde der Kora von ihm zu Amyklä stand [10]).

---

9) Vergl. Schelling zu Wagners Bericht rc. S. 166.

10) Paus. 3, 18, 5. Diese Stelle in Verbindung mit Paus. 4, 14, 2. würde den Kallon samt dem Spartaner Gitiadas gleich nach den ersten messenischen Krieg (Ol. 14.) setzen, wenn die Worte Ἀφροδίτης — ἐνταῦθα in der letztern sich nicht allzudeutlich als ein Einschiebsel verriethen, was auch bey Müller Aeginet. p. 101. bemerkt ist. Daraus folgt jedoch noch nicht, daß Kallon und Gitiadas erst nach dem peloponnesischen Kriege gelebt, wie ebendas. bewiesen werden soll. Pausan. sagt: τούτου τε οὖν ἐστιν εἰκὼν, καὶ τρίποδες χαλκοῖ· τοὺς δὲ ἀρχαιοτέρους δέκα τοῦ πρὸς Μεσσηνίους

Quintilian [11]) wirft seinen und des Hegesias Werken größere Härte vor als denen des Kalamis

---

πολέμου φασὶν εἶναι· ὑπὸ μὲν δὴ τῷ πρώτῳ τρίποδι Ἀφροδίτης ἄγαλμα ἑστήκει, Ἄρτεμις δὲ ὑπὸ τῷ δευτέρῳ. Γιτιάδα καὶ αὐτοὶ τέχνη καὶ τὰ ἐπειργασμένα· ὁ τρίτος δέ ἐστιν Αἰγινήτου Κάλλωνος· ὑπό τούτῳ δε ἄγαλμα Κόρης τῆς Δήμητρος ἕστηκεν· Ἀρίστανδρος δὲ Πάριος καὶ Πολύκλειτος Ἀργεῖος, ὁ μὲν γυναῖκα ἐποίησεν ἔχουσαν λύραν Σπάρτην δῆθεν, Πολύκλειτος δὲ Ἀφροδίτην παρὰ Αμυκλαίῳ καλουμένην· οὗτοι δὲ οἱ τρίποδες μεγέθει τε ὑπὲρ τοὺς ἄλλους εἰσὶ, καὶ ἀπὸ τῆς νίκης τῆς ἐν Αἰγὸς ποταμοῖς ἀνετέθησαν. Neben dem Bilde des Ainetos also stand eine Reihe von Dreyfüßen, welche Paus. beschreiben will. Hierbey ist nicht zu übersehen, daß er die merkwürdigen der Reihe nach nimmt, wie sie standen. Die 10 älteren, nach dem ersten messen. Krieg geweihten Dreyfüße, die in der Mitte standen, will er übergehen, ohne Zweifel weil sie roh und schlecht gearbeitet waren; er nimmt sie also in Parenthese voraus, und fängt dann beym ersten an, unter dessen Schale (vergl. Winckelm. G. d. K. B 9 K. 1. §. 23.) eine Aphrodite stand. Unter der des zweyten war eine Artemis; beyde waren von Gitiadas; der dritte war von Kallon gearbeitet, und zeigte eine Kora. Auf diese drey scheint nun die Reihe der 10 alten Dreyfüße gefolgt zu seyn. Nach diesen folgten noch zwey, von Aristandros aus Paros und Polyklet aus

und Myron. Eben so bezeichnet Cicero [12]) die Werke des Kanachos.

Kanachos gehört unzweifelhaft in diese durch den Charakter seiner Werke ihm angewiesene Zeit. Von seiner Hand war das Bild des ismenischen Apoll zu Theben, welches Pausanias [13]) also beschreibt: „es sey eben so groß als das branchi„dische, und in der Gestalt gar nicht von dem„selben verschieden. Wer das eine von beyden „gesehen, und den Meister wisse, bedürfe keiner „großen Einsicht, um auch das andere für ein „Werk des Kanachos zu erkennen. Sie unter„scheiden sich nur dadurch, daß das branchidische „von Erz, das thebische von Cedernholz sey.“ Dieser branchidische oder didymäische Apoll, mit

Argos, gleichfalls mit Statuen unter den Schalen. Diese, sagt Paus., waren größer als alle anderen und nach dem Sieg bey Aeg. Pot. geweiht. Er meynt also damit keineswegs die von Kallon und Gitiadas. Demnach könnte Gitiadas in die Zeit des Ageladas und Kallon gesetzt werden, wenn man wüßte, daß die drey ersten Dreyfüße zugleich gemacht wären.

11) Institutt. oratt. 12, 10.

12) De clar. oratt. c. 18. Vergl. Schelling zu Wagn. S. 162 ff.

13) L. 9, 10, 2.

dem Beynamen Philesios, war nackt [14]). Man sieht ihn noch auf Münzen, mit dem Bogen in der Linken und einem Hirschkalb auf der Rechten, in der Stellung einer marmornen Statue zu Kassel, welche die Kennzeichen des Styles von Phidias an sich trägt, und einiger andern ähnlichen [15]). Der didymäische Apoll war aber von Xerxes, der auch die brauronische Artemis wegnahm, nach Ekbatana entführt, und erst Seleukus Nikator gab ihn den Milesiern zurück [16]). Ein anderes Werk dieses Kanachos war eine Aphrodite zu Sicyon aus Elfenbein und Gold, sitzend, auf dem Haupt einen Polos (wie die Pallas des Endöus zu Erythrä), in der einen Hand Mohn, in der andern einen Apfel [17]).

---

14) Plin. 34, 8. s. 19, 13.

15) S. Völkel über die antiken Skulpturen im Museum zu Kassel, in Welckers Zeitschr. H. 1. S. 162—169.

16) Paus. 8, 46, 2. cf. 1, 16, 3.

17) Paus. 2, 10, 4. wo es heißt: τὸ μὲν δὴ ἄγαλμα καθήμενον Κάναχος Σικυώνιος ἐποίησεν, ὅς καὶ τὸν ἐν Διδύμοις τοῖς Μιλησίων καὶ Θηβαίοις τὸν Ἰσμήνιον εἰργάσατο Ἀπόλλωνα. Pausanias scheint eine nähere Bezeichnung des

Wenn diese Bildung der Aphrodite mit dem Polos als charakteristisch für die Zeit unseres Künstlers anzusehen ist, so gestattet vielleicht auch der Umstand, daß Kanachos seine beyden Apollbilder so ganz gleich, bloß in verschiedenen Stoffen gearbeitet, eine Muthmaßung über den damaligen

---

Meisters für nöthig zu halten, da er ihn ausdrücklich als Verfertiger des ismenischen und didymäischen Apoll angiebt, und dieß möchte vielleicht andeuten, daß es noch einen zweyten Kanachos gegeben. Diese Annahme allein dürfte aus der Verwirrung helfen, welche des Plinius Angabe (34, 8, 19.), die ihn mit Naukydes in die 95ste Olymp. setzt, in die Kunstgeschichte gebracht hat. Daß ein Kanachos vor dem persischen Kriege, also wahrscheinlich zugleich mit Kallon und Ageladas gelebt, ist wohl keinem Zweifel mehr unterworfen. Nach Paus. 10, 9, 4. hat jedoch ein Kanachos an den Statuen gearbeitet, die von den Lacedämoniern nach dem Sieg bey Aegos Potamos nach Delphi geschickt wurden. Auch erwähnt schon Winckelmann (G. d. K. B. 9. K. 3. §. 4.), daß Kanachos ein Schüler Polyklets sey, und die Herausgeber bemerken, nicht Polyklet aus Sicyon, der berühmte Meister der Hära, sondern Polyklet aus Argos müsse verstanden werden, nach Paus. 6, 13, 4., der ein Schüler des Naukydes aus Argos war Paus. 6, 6, 1. Ein anderer Schüler des Naukydes, Alypos aus Sicyon (Paus. 6, 1.), hatte gleichfalls an den delphischen Statuen gearbeitet. Sonach wäre Kanachos zwar noch jünger als Alypos, doch müßte die Angabe des Plinius, welche Kanachos samt Naukydes in die 95ste Olymp. setzt, im Allgemeinen als richtig betrachtet werden, und man ist genöthigt, die beyden

Zustand der Bildnerey. Der branchidische und ismenische Apoll waren zwar beyde Sonnengötter, doch scheint die Gleichheit beyder Tempelbilder weniger von der Bestimmung der Priester, als von dem Willen des Künstlers herzurühren. Wird nun kein vorzüglicher Meister, wo er volle Freyheit hat, sich selbst kopiren, so ist dieß ein Beweis, daß diese Künstler sich nur behutsam von der alten Gleichförmigkeit entfernten. — So wird man besonders von der herkömmlichen ägyptischen Gesichtsform nur allmählich und mit Vorsicht abgewichen seyn. Ein Apoll in Lebensgröße im Pallast Pitti zu Florenz hat noch Augen, die sich etwas gegen die Nase senken, und auch im Uebri-

---

Sicyonier, den ältern Kanachos, Zeitgenossen des Kallon (Olymp. 66), und den jüngern Kanachos, Schüler des argivischen Polykles (Ol. 95.), sorgfältig zu unterscheiden. Ob aber alles, was Plinius l. 34. c. 8. s. 19. n. 13. anführt, auf den ältern geht, ist nicht zu bestimmen, eben so wenig was er l. 36 c. 5 s. 14. sagt: Invenio et Canachum, laudatum inter statuarios, fecisse marmorea. Somit fällt auch die ganze Argumentation bey Müller Aeginet p. 105. Wo Zeitangaben fehlen, giebt es da einen sicherern Bestimmungsgrund als die Angabe der Meister? Synnoon bleibt Schüler des Aristokles, und Pantias Schüler desselben im 7ten Gliede; aber Aristokles ist nicht der Bruder des jüngern, sondern des ältern Kanachos.

gen der Gesichtsbildung Aehnlichkeit mit der ägyptischen [18]). Die leblose Ruhe, die in dieser hergebrachten Form lag, machte den Künstlern auch später zum Gesetz, die ihnen zugestandene Freyheit nicht durch Uebertreibungen zu mißbrauchen — und dieser Umstand hat wohl eben so viel Antheil an dem Leidenschaft- und Empfindungsfreyen Ausdruck der griechischen Götterphysiognomieen als die Hoheit der Idee.

Ueber Aristokles, des Kanachos Bruder, sind wenig Nachrichten vorhanden, obgleich der Ruhm seiner Schule groß und von langer Dauer war. Es ist bereits erwähnt worden, daß Pantias sich als Schüler im siebenten Gliede der Lehre des Aristokles rühmte. Auch ein äginetischer Künstler ward von ihm gebildet, Synnoon, Vater und Meister des Ptolichos [19]), nach Kallon der zweyte Aeginet, von dem wir wissen, daß er den Unterricht sicyonischer Künstler dem der vaterländischen Schule vorgezogen. Diese Verbindung der Sicyonier mit den Aegineten

---

18) S. Winckelm. G. d. K. B. 8. Anm. 907. S. 549.

19) Paus. 6, 9, 1. cf. 6, 10. in fin. Müller Aegin. p. 104.

scheint jedoch gegenseitig gewesen zu seyn, denn Plinius sagt, der didymäische Apoll des Kanachos sey aus äginetischem Erze [20]), welches nach dem Delischen das vorzüglichste war [21]). So mochte Kanachos von den Aegineten im Erzguß gelernt haben, wie diese von den Sicyoniern in der Kunst des Meisels. Es ist nicht zu zweifeln, daß solche Verbindung zweyer ausgezeichneten Kunstorte auch den bedeutendsten Einfluß auf Bildung des Styls haben mußte.

In die ersten Jahre dieser Zeit gehören Eutelidas und Chrysothemis aus Argos, da sie die Statuen des Damaretos, der in der 65sten Olympiade gesiegt, und seines Sohns Theopompos, verfertigt hatten [22]).

Etwas später arbeitete der Argiver Aristomedon. Die Phocier hatten nicht lang vor dem Einfall der Perser in Griechenland einen vollständigen Sieg über die Thessalier erhalten, vorzüglich durch die klugen Rathschläge des Wahrsagers Tellias. Dem Apoll zu Delphi, der den Sieg

---

20) Aeginetica aeris temperatura l. 34, 8, 19, 13.

21) Plin. 34, 2. s. 4. 3.

22) Paus. 6, 10, 2. s. oben Anm. 60.

vorherverkündigt, weihten sie darauf aus Dankbarkeit eine Bildsäule, dabey die des Tellias, und ihrer Heerführer und Landesherren. Diese Statuen waren von Aristomedon gemacht, und vielleicht kolossal 23).

Eine größere Anzahl Werke ist von Agelaidas bekannt, welcher gleichfalls zu Argos geblüht, und als Meister des Polyklet und Myron, vielleicht auch des Phidias, sich den größten Ruhm erworben hat. Er ist dem Phidias in Bildung des Zeus vorangegangen, denn auf Ithome, wo nach der Landessage Zeus von Nymphen erzogen seyn sollte, war ein heiliges Bild desselben von seiner Hand 24). Jugendlich hatte er ihn gebildet, wie auch Härakles, beyde aus Erz, für die Stadt Aegium 25). Vorzüglich aber

---

23) Paus. 10, 1, 4. Herod. 8, 27.: ἡ δὲ δεκάτη ἐγένετο τῶν χρημάτων ἐκ ταύτης τῆς μάχης οἱ μεγάλοι ἀνδριάντες, οἱ περὶ τὸν τρίποδα συνεστεῶτες ἔμπροσθεν τοῦ νηοῦ τοῦ ἐν Δελφοῖσι, καὶ ἕτεροι τοιοῦτοι ἐν Ἄβῃσι ἀνακέαται. Zu Abä erwähnt Paus. keiner.

24) Paus. 4, 33, 3.

25) Id. 7, 24, 2.

scheint er sich mit Bildnißstatuen beschäftigt zu haben. Ausser dem großen Werke zu Ehren des Kleosthenes, welches allein von der Trefflichkeit seiner Kunst einen Begriff geben könnte, standen zwey Siegerstatuen von ihm in der Altis, die des Timasitheos aus Delphi [26]) und des Anochus aus Tarent [27]). Er verfertigte auch die ehernen Statuen von Reitern und gefangenen Weibern, die von den Tarentinern wegen eines Siegs über die Messapier nach Delphi geschenkt wurden [28]). Dieß ist gleichfalls ein großes Werk gewesen; und so war zu Ageladas Zeit die Kunst, das Erz zu gießen, ohne Zweifel schon sehr weit gediehen, wie es denn auch nur eines Schritts zur Vollendung derselben bedurfte, welcher durch Polyklet geschah.

Des Atheners Hegias Werke würden uns völlig unbekannt seyn, wenn nicht Plinius eine Minerva und einen König Pyrrhus von ihm anführte [29]). Ebendaselbst nennt dieser Schriftsteller

---

26) Paus. 6, 8, 4.

27) Id. 6, 14, 5.

28) Id. 10, 10, 3.

29) l. 34. c. 8. s. 19. n. 16.

als Werke des Hegesias, welcher von Quinti=lian in gleiche Klasse mit Kallon gesetzt wird, reitende Jünglinge und die Dioskuren. Die letz=tern glaubte Winckelmann in den beyden kolossalen Statuen auf dem Campidoglio zu erkennen 30). Wir wissen des Hegesias Vaterland nicht. Viel=leicht aber ist er eine Person mit Hegias 31), und unter den angeführten Meistern der jüngste 32).

Wahrscheinlich früher, und zwar sogleich nach der Vertreibung des Hippias, hat Antenor den Athenern die Statuen des Harmodius und Aristogiton verfertigt. Als diese Bilder durch Xerxes entführt worden waren, kamen neue von der Hand des Kritias an ihre Stelle. Erst Antiochus, nach Andern Alexander, gab den Athe=nern die alten zurück, und es scheint, daß zu Pausanias Zeit die des Antenor und die spätern

30) G. d. K. B. 9. K. 1. §. 31. und die Anmerkungen der Herausgg. — Tratt. prelim. K. 4. §. 100.

31) Vergl. Winckelm. G. d. K. B. 8. Anm. 911.

32) Daß ihn Plin. 34. s. 19. neben Kritias und Alkamenes setzt, dürfte freylich nicht viel beweisen, aber auch Lucian. Rhetor. praec. c. 8. vereinigt ihn mit Kritias.

des Kritias noch zu Athen beysammen gestanden [33].

Dem zu Folge hat Kritias erst nach dem persischen Kriege geblüht, und reicht noch in die erste Zeit des Phidias hinein. Die fortlaufende Reihe seiner Schüler wird von Pausanias nahmhaft gemacht [34]; von seinen Werken aber ist ausser den angeführten nur noch die gerüstete Statue des Epicharmus [35] bekannt, welche zu Athen aufgestellt war.

In diesen spätern Jahren, während des Einfalls und nach dem Abzug der Perser, zeichneten sich noch mehrere Künstler aus, welche demnach die erste Zeit der folgenden großen Meister be-

---

33) Paus. 1, 8, 5. Lucian. Philopseud. §. 18. Vergl. Lanzi über die Skulpt. d. A. Anh. S. 79 ff. — Müller Aegin. p. 102. will den Kritias νησιώτης zum Aegineten machen. Es ist aber kaum glaublich, daß ein Aeginet den Athenern die Statuen des Harmodius und Aristogiton verfertigt. Pausanias scheint nur von Einem zu wissen. Daß Lucian seinen Styl hart und streng nennt, setzt ihn bloß in den Anfang der Zeit des Phidias, macht ihn aber noch nicht zum Aegineten, so wenig als den Hegesias.

34) Paus. 6, 3, 2.

35) Id. 1, 23, 11.

rühren, wahrscheinlich aber dem Verdienst ihrer Werke nach der älteren Kunst näher stehen, als der vollendeten.

Am zahlreichsten sind die Künstler der äginetischen Schule. In der 73sten Olympiade blühte Glaukias, von welchem mehrere Siegerstatuen zu Olympia waren 36), zwischen der 74sten und 77sten Simon 37), Meister des einen von zwey Pferden mit Führern, welche Phormis nach Olympia schenkte. Kurz nach der Schlacht bey Platäa (Ol. 75, 2.) verfertigte der Aeginet Anaxagoras das Zeusbild, welches auf gemeinschaftliche Kosten aller Griechen, die an jenem Siege Theil genommen, in der Altis aufgestellt ward 38). Einige andere Aegineten, welche Pausanias nennt, Ari-

---

36) Wagen und Statue des Gelon Pausan. 6, 9, 2. Schelling zu Wagn. S. 161. Müller Aegin. p. 103. Statue der Faustkämpfer Philon Paus. ibid. 3. und Glaukos id. 6, 10, 1., des Theagenes aus Thasos id. 6, 11 in fin.

37) Paus. 5, 27, 1. Schelling ebendas. Plin. 34, 8. s. 19, 33. führt einen Hund und Bogenschützen von ihm an.

38) Paus. 5, 23, 1. 2.

stonos [39]), Philotimos [40]), Serambos [41]) und Theopropos [42]), lebten ohne Zweifel ebenfalls zu dieser oder zu Phidias Zeit, da höchst wahrscheinlich die Kunst von Aegina durch die Vertreibung der Einwohner zu Anfang des peloponnesischen Kriegs (Ol. 87.) gänzlich zu Grunde gieng [43]). Man könnte vermuthen, daß der äginetische Styl auch auswärts nachgeahmt worden oder üblich gewesen, da Pausanias sich des Ausdrucks bedient: der Styl, welcher von den Hellenen der äginetische genannt wird [44]). Es findet sich jedoch sonst keine Andeutung darüber.

---

39) Paus. 5, 22, 4. Von ihm war zu Olympia ein Zeus mit dem Adler, den Donnerkeil haltend, einen Kranz auf dem Haupt, Weihgeschenk der Metapontiner.

40) Paus. 6, 14, 5. hatte die Statue des Xenombrotos zu Olympia gemacht.

41) Paus. 6, 10. in fin. eine Knabenstatue von ihm zu Olympia.

42) Paus. 10, 9, 2. Ein Stier aus Erz, Weihgeschenk der Corcyräer, war von ihm zu Delphi.

43) S. Schelling zu Wagn. S. 17. Müller Aegin. p. 179 seqq.

44) l. 8, 53, 5. τρόπος τῆς ἐργασίας ὁ Αἰγιναῖος καλούμενος ὑπὸ Ἑλλήνων.

Zu Argos traten später als Ageladas noch zween andere Meister auf, die gleichfalls zu ausgebreiteter Thätigkeit gelangten, Glaukos und Dionysios. Von ihrer Hand waren zu Olympia zahlreiche Weihgeschenke des trefflichen Smikythos, welcher dem Anaxilas, Tyrannen von Rhegium, gedient, und im zweyten Jahr der 78sten Olympiade sich in Tegea niedergelassen hatte 45). Dieser Statuen erwähnt schon Herodot; Pausanias fand sie nicht mehr vollständig, da mehrere von Nero waren entführt worden. Doch ist auch das, was er noch gesehen, von großer Bedeutung. Von der Hand des Glaukos waren die Bilder der Amphitrite, des Poseidon und der Hestia; Dionysios hatte verfertigt die Kora und Aphrodite, Ganymed und Artemis, dann die Bilder des Homer und Hesiod, ferner Aeskulap und Hygiea, Agon den Genius des Kampfs, mit dem Springgeräth in den Händen, dann Bacchus, Orpheus und Zeus. Derselbe Dionysios hat mit dem

45) Paus. 5, 26, 2 ff. Herod. η, 170. Anaxilas starb Ol. 76, 1. Diodor. 11, 48. Smikythos oder Mikythos war dann Vormund über seine Söhne, und kam nach Tegea Ol. 78, 2. Diod. ibid. 66.

obenerwähnten Simon aus Aegina gearbeitet, denn er machte für den reichen Phormis das andere Pferd mit seinem Führer nach Olympia.

So darf man wohl schließen, daß auch früher die Agineten mit den Argivern in Verbindung gestanden, zumal da beyde Staaten in freundschaftlichem Verhältniß lebten. Da nun Phidias, unter dem sich die attische Bildnerkunst auf einmal so hoch erhob, aller Wahrscheinlichkeit nach als Schüler des Ageladas betrachtet werden darf [46]; da selbst Polyklet aus dem kunstberühmten Sicyon zu Ageladas in die Lehre zog, so erscheinen Aegina und Argos als die zwey Hauptkunststätten dieser Zeit. Aus jener ist Onatas, aus dieser sind Phidias, Polyklet und Myron, die Heroen der folgenden glänzenden Periode, hervorgegangen. Wie aber der äginetische Styl sich zu der Kunst der Meister von Argos und Sicyon verhalten, in wie weit der attische schon vor Phidias sich jenem genähert, welches ohne Zweifel geschehen seyn muß, darüber sind wir aller Nachrichten beraubt.

Auch in Großgriechenland ward die Kunst in dieser Zeit gepflegt, und stand wohl auf gleicher

46) S. Winckelm. G. d. K. B. 9. K. 1. §. 11. Anm. 72.

Stufe mit der des Mutterlandes. Klearchus aus Rhegium, Schüler des Eucheiros aus Korinth, muß ein ausgezeichneter Meister gewesen seyn, da er einen der berühmtesten Künstler der folgenden Periode zum Schüler gehabt 47).

Dem Zeitraum der 66sten Olympiade gieng zu Athen die Herrschaft des Pisistratus und seiner Söhne, zu Samos die des Polykrates voraus. Eine betrübte Zeit, sagt Winckelmann — aber bloß für die Freyheitsliebe der Griechen. Diese Tyrannen fiengen an, vorzüglich durch Pflege der Dichtkunst jene hohe Bildung vorzubereiten, deren Mittelpunkt, nach errungener Freyheit, Athen unter Perikles ward.

Unstreitig wird die größere Verbreitung der homerischen Gesänge unter Pisistratus sehr vortheilhaft auf die bildende Kunst gewirkt haben. Die dramatische Kunst aber, mit Aeschylus plötzlich aus ihrer Kindheit emporgewachsen, hielt mit der bildenden gleichen Schritt, so daß man kaum wird bestimmen können, welcher von beyden der größere Einfluß auf die andere gebühre. Wenigstens sind die obengenannten Meister mit ihren

---

47) Paus. 6, 4, 2.

großen Werken dem Aeschylus theils vorangegangen, theils gleichzeitig gewesen.

Der Meister des Phidias, des Myron und Polyklet aber hat sich zu diesen, und die Künstler seiner Zeit zu denen der ihrigen, wohl eben so verhalten, wie Pietro Perugino, Andrea Mantegna und Giovanni Bellini zu Raphael; das heißt, es wird ihren Werken nur der letzte Schwung gefehlt haben, den die ausgebildete Kunstkraft zu nehmen hatte, um ganz über sich selbst zu gebieten. Gegen den Glanz des Phidias ist der Ruhm seiner Vorgänger eben so ins Dunkel zurückgetreten, wie der jener verdienstvollen Künstler des 15ten Jahrhunderts beym Erscheinen des Raphael, Correggio und Tizian.

Von Seiten der Idee offenbart sich die Größe und der Ernst des Aeschylus auch in der sogenannten Vestalin im Pallast Giustiniani und an der Barberinischen Muse; und andere Darstellungen zeigten vielleicht in den körperlichen Bewegungen dieselbe Wildheit, wie Aeschylus im Schwung seiner Phantasie. Sind doch selbst an den zu Phigalia gefundenen Reliefs, welche des Phidias Zeit angehören, die gewagtesten Stellungen und das wildeste Leben wahrzunehmen.

Von Seiten der Wissenschaft aber war diese Kunst ohne Zweifel so weit gediehen, daß sie bald der Natur, wie des Stoffs mächtig, und der Fertigkeit sicher genug werden konnte, um mit völliger Freyheit und mit dem höchsten Glück des Gelingens die reine Naturwahrheit zu der geistigen Höhe der Idee zu erheben. Doch war sie noch nicht ganz dahin gekommen. Alle jene ältern Werke haben immer noch eine gewisse Härte und Strenge an sich, welche der Natur und den spätern Werken nicht eigen ist; obgleich man, wie Winckelmann sich bey Beschreibung der zwey Athleten im Pallast Farnese ausdrückt [48]), eine große Wissenschaft der Zeichnung gewahrt, die mit seltner Meisterschaft des Meisels ausgeführt ist. Jene falsche Zierlichkeit der ältesten Werke hatte der Natürlichkeit weichen müssen, aber das Kunstschöne war noch im Keime verschlossen; und da die Idee sich allein auf das Große und Kräftige richtete, so ward auch meistens das Gefällige verschmäht. Am wenigsten erreichten diese Künstler die Natur in Bearbeitung der Haare. Die vollendete Darstellung derselben bedingt eine ge-

---

48) Tratt. prelim. K. 4. §. 97.

wisse Ueberwindung der Natur bis auf den Punkt, wo jene Fertigkeit eintritt, durch eigene technische Mittel die Wirkung der Natur zu erreichen, ohne sie ängstlich nachzuahmen. Im Gefühl dieser Schwierigkeiten hatten sich die ältesten Meister eine willkührliche Behandlung erfunden, wodurch die Haare dicken Bindfäden oder gedrehten Papierstreifen ähnlich wurden [49]. Nur allmählich ward diese Sitte verlassen, und erst in der besten Zeit der Kunst lernte man auch hierin die Natur mit völliger Wahrheit nachbilden.

Der Uebergang von dem steifen Faltenwurf der altgriechischen Bilder zu dem einfacheren, natürlichen und anmuthigen der späteren Werke dürfte in dieser Zeit kurz vor Phidias geschehen seyn, und vielleicht wirkte hierbey die Aufnahme der Bühne, da die Bekleidung der Schauspieler ein Gegenstand der vorzüglichsten Sorgfalt bey Anordnung der dramatischen Darstellungen war.

---

49) Vergl. Wagners Bericht ꝛc. S. 94 und sonst. Winckelm. Schriften über die herkulan. Entdeckungen Sämmtl W. Th. 2. S. 54. 274. — Nach Hirt (über die ägin. Bildw. in Wolfs lit. Anal. III. S. 167 ff.) sind die Haare an den äginetischen Bildwerken zum Theil wirklichen Perücken nachgebildet.

Der natürliche Wurf der Gewänder, ihre leichte Haltung und große Beweglichkeit zeigte sich an schöngekleideten Schauspielern den Künstlern am reizendsten. Indessen gab auch das Leben selbst Gelegenheit genug zu diesem Studium. Die gewöhnliche Kleidung der Griechen war dazu so trefflich geeignet, daß die Künstler nur der Freyheit bedurften, um nach und nach die steifen Falten der Tempelgewänder zu verlassen. Denn das erste Gesetz des Faltenwurfs, daß er nach dem Nackten bestimmt werden müsse, ward ihnen durch die Betrachtung der leichten Stoffe, die sich bey jeder Bewegung in schönen Falten an die Glieder schmiegten, von selbst dargeboten. Doch scheint es auch hier, man habe die ältere Sitte nicht auf einmal verworfen, denn selbst an Werken aus der Zeit des Phidias, z. B. an dem zu Paris befindlichen Relief, das der Graf Choiseul-Gouffier vom Parthenon abgenommen, zeigen sich noch deutliche Spuren desselben.

V.

Die Zeit des Phidias.

Wir haben die griechische Kunst von ihrem ersten Aufkeimen bis zur Entfaltung ihrer höchsten Blüthe betrachtet. Im Anfang war sie nur Handwerk, bestimmt zum Dienste des religiösen Kultus, ohne Anspruch auf Freyheit der Darstellung und ohne Ahnung ihres höheren Berufs. Sie folgte einem fremden System abstrakter Regeln, das auf der einen Seite zwar vor Irrwegen bewahrte, auf der andern aber auch jeden Fortschritt erschwerte. So gehemmt in der Ausbildung ihrer zwey höheren Elemente, der Idee und der Wissenschaft, blieb ihr nur die Bearbeitung des dritten übrig; die Kunstthätigkeit wandte sich fast allein auf die Vervollkommnung der Technik, und es war die Bestimmung der frühesten Jahrhunderte, in diesem Feld mannichfache Versuche zu wagen. — Einge-

borener Kunstsinn führte die Griechen allmählich weiter. Das Gefühl für die Schönheit der Natur erweckte die Lust am Organischen; mit Enthusiasmus suchten sie die Gesetze desselben zu ergründen, die Natur mit der gewissenhaftesten Treue darzustellen. Ein langes und mühsames, doch von vielen Seiten begünstigtes Streben entwickelte so das zweyte höhere Element, das wissenschaftliche, und zugleich bildete sich auch die Technik weiter und weiter. Unterdessen hatten eben die günstigen Umstände, welche die Ergründung der Wissenschaft beförderten, auch den Wirkungskreis der Kunst vergrößert, sie nächst dem Dienste der Götter auch dem Dienste des Vaterlands geweiht, und ihr statt der früheren sinnbildlichen Gestalten nun die Darstellung lebender Menschen zur Aufgabe gemacht. War die Einförmigkeit des Handwerks schon zum Theil besiegt, sobald die höhere Richtung begonnen, so fielen doch jetzt erst die äußeren Fesseln desselben, und die Kunst trat als selbständig auf. Darum geschahen auch ihre Fortschritte von nun an desto rascher. In der geistigen Entwicklung der Griechen lag der Grund, daß schon vor Phidias die Idee sich erhob und die Darstellungen mit Kraft und Großheit erfüllte —

aber diesem mächtigen Genius und seinen Zeitgenossen war es aufbehalten, in glühender Begeisterung sich zu den erhabensten Ideen emporzuschwingen, und dieselben mit ganz vollendeter Wissenschaft und Technik, mit völliger Beherrschung der Natur, darzuthun. Nun offenbarte sich auch die hohe Anlage der Griechen zum eigentlichen Kunstschönen, besonders der Formensinn, in voller Herrlichkeit. Im Dienste der Baukunst zeigte die Bildnerey alle Macht der Wirkung, die sie auszuüben fähig ist, und wie sie sich den Forderungen des Raums bequemte, so unterwarf sie sich die Charaktere der Natur, und vermählte sie mit den mannichfaltigsten Ideen.

Diese Künstler der Blüthenzeit bildeten einen Kreis, welcher das ganze Gebiet des plastisch Darstellbaren schon völlig umschrieb. Waren die erhabenen Charaktere der Götter und Helden ihre höchste Aufgabe, so verschmähten sie darum nicht das gewöhnlich-menschliche, ja selbst das thierische Leben in günstigen Momenten aufzufassen, und so sah jene Zeit eine Welt von Gestalten aus den Werkstätten hervorgehen, die alle das Gepräge des Großen und Kräftigen trugen, wie der Geist, der jenes Menschenalter regierte. Die Kunst war

frey geworden, und sie bediente sich dieser Freyheit mit der Sicherheit des in strenger Schule gebildeten Genies, das in seinem kühnen Fluge nicht irrt, und den überschwänglichen Segen des Geistes mit sich führt. So schuf sie sich einen reichen Garten, in welchem Religion, Poesie und Natur Samen streuten, und alles im Hauche des Lebens fröhlich und kräftig emporwuchs. Und wie man an der Frischheit der Zweige und Blätter die volle Kraft des Baumes erkennt, so ist auch höchste Lebendigkeit bey höchster Veredlung der Idee das untrügliche Zeichen dieser wie jeder zur Vollendung erhobenen Kunst. Denn die Majestät bleibt der Eiche auch dann, wenn ihre Säfte schwinden und ihr Gipfel verdorrt; und so können die Erzeugnisse einer sinkenden Kunst immer noch äussere Würde behalten, während das innere Leben schon entflohen ist, weil der Genius zu allen Zeiten wirkt, aber nur in den glücklichsten mit voller Anstrengung in Beherrschung der Wissenschaft und Fertigkeit, und eben deßhalb mit ganzer Sicherheit des Erfolgs.

Die Blüthe des Phidias wird nach Plinius [1])

---

1) l. 34. s. 19.

in die 83ste Olympias, 448 Jahre vor Christi Geburt, gesetzt, und diese Zeitangabe hat ihren genügenden Grund in dem Umstand 2), daß am Ende der 82sten Olympias Cimon starb, und Perikles, nun allein am Ruder des athenischen Staats, seine großen Entwürfe zu Athens Verschönerung machte, die auch mit dem beharrlichsten Eifer und ungeheuerem Geldaufwand unter Phidias Leitung 3) in Ausführung gebracht, und noch vor dem Ausbruch des peloponnesischen Kriegs vollendet wurden 4). Phidias war hier bereits in höherem Alter, denn er hatte sich auf dem Schild der Minerva, die er im zweyten Jahre der 85sten Olympiade beendigte, als alten Kahlkopf gebildet 5). Daß er den olympischen Zeus, und die übrigen Werke, die von ihm in Elis

2) Heyne über die Künstlerepochen beym Plinius. Antiq. Auff. 1. S. 165.

3) Plutarch. Vit. Pericl. S. 13.

4) Ueber die äusseren Verhältnisse, welche in dieser Zeit zu Athen die Kunst begünstigten, über die Erbauung des Odeums, des frühesten Werks des Themistokles, die Aufführung der Propyläen, s. Böttiger Andeut. 17. und 18. Vorles.

5) Plutarch. ibid. S. 31.

waren, demungeachtet erst nach dieser Zeit vollendet, ist durch verschiedene Gründe wahrscheinlich gemacht worden, obgleich die Angabe des Plutarch, er sey vor Anfang des peloponnesischen Kriegs zu Athen im Kerker gestorben, dagegen streitet [6]. Alle seine übrigen Werke, nicht bloß die Minerva von Pellene [7], auch der Hermes vor dem Tempel des ismenischen Apoll zu Theben [8], die dreyzehn Statuen, welche die Athener als Weihgeschenk von der marathonischen Beute nach Delphi sandten [9], und andere, werden vor die großen athenischen gesetzt werden müssen. Seinem Alter nach konnte er auch geraume Zeit vor der 80sten Olympias als Künstler aufgetreten seyn [10], wie er denn mit Onatas, der schon in der 78sten gearbeitet [11], den Tempel der Pallas Areia zu

---

6) Vergl. Winckelm. Gesch. d. K. B. 9. Anm. 262. mit Quatrem. d. Q. p. 219 ff.

7) Paus. 7, 27, 1.

8) Id. 9, 10, 2.

9) Id. 10, 10, 1.

10) S. Quatrem. p. 252. der seine frühesten Werke schon vor Ol. 77. setzen will.

11) Paus. 6, 12, 1. 8, 42, 4.

Platäa verzierte [12]). Neben seinen Zeitgenossen und vielleicht Mitschülern, Myron und Polyklet, wird Pythagoras aus Rhegium genannt [13]), Verfertiger einer Statue des Faustkämpfers Euthymus, der in der 76sten Olympiade zu Olympia siegte [14]). Wenn nun, allem Anschein nach, Onatas und Pythagoras etwas früher aufgetreten sind als Phidias [15]), so gehören sie doch ihrer Kunst nach in seine Zeit, da Pythagoras mit dem Myron gewetteifert, und ihn in einigen Stücken übertroffen haben soll. Der Anfang dieser Blüthenzeit griechischer Kunst muß also schon in die 76ste oder 78ste Olympias gesetzt werden. Gleichwohl würde das Ende derselben zu früh angenommen, wollte man es mit der 87sten Olympias eintreten lassen, welche Plinius als Zeit des Myron und Polyklet angiebt. Denn letzterer muß sein Hauptwerk, die argivische Juno, erst in der 89sten begonnen haben, in welcher der

---

12) Id. 9, 4, 1.

13) Plin. 34, 8. s. 19. ibid. n. 4.

14) Paus. 6, 6, 2.

15) Wodurch es auch begreiflich wird, daß Paus. den Onatas als Zeitgenossen des Ageladas und Hegias angiebt 1 8, 42, 4.

alte Tempel derselben ein Raub der Flammen geworden war [16]. Die erste Blüthe der griechischen Kunst, deren Culminationspunkt Phidias ist, begann und dauerte mithin wenigstens von der 78sten bis zur 90sten Olympiade, oder von 468 bis 420 vor Christi Geburt, ungefähr 50 Jahre hindurch, und umfaßte die Zeit, da die Griechen von den Anstrengungen der Perserkriege einigermaßen sich erholt und die Athener die Hegemonie erworben hatten, die letztern dann unter Cimons

16) Thucyd. 4, 133. Auffallend ist allerdings der weite Zeitabstand zwischen Ageladas und seinem Schüler Polyklet. Man könnte annehmen, daß Ageladas den Wagen des Kleosthenes nicht gleich in der 66sten Olympiade verfertigt habe. Doch würden einige Jahre später keinen großen Unterschied machen, und gerade bey diesem Werke läßt sich nicht vermuthen, daß es erst lang nach der Krönung des Siegers aufgestellt worden sey. Wohl aber kann es als ein Jugendwerk des Ageladas gelten, so daß derselbe, wenn er auch schon Ol. 66 gearbeitet, doch bis Ol. 78. hätte am Leben seyn können. Polyklet aber mußte nothwendig schon ein hohes Alter erreicht haben, da er die argivische Häre machte, als Nebenbuhler des in der 85sten Ol. schon greisenhaften Phidias. Von Plinius wird er in die 87ste Ol offenbar nur deßhalb gesetzt, weil hier der peloponnesische Krieg eben ausgebrochen war, dessen erste Zeit Polyklet noch erlebte.

und Perikles Verwaltung auf den Gipfel des Glücks gelangten, bis nach den ersten Olympiaden des peloponnesischen Kriegs ein 50jähriger Waffenstillstand mit Sparta geschlossen ward, und der junge Alcibiades sich der Leitung Athens bemächtigte.

Steht nun zwar Phidias der Kunst und Zeit nach in der Mitte dieser glorreichen Epoche als höchster Lebenspunkt, so verdient doch die Betrachtung seiner Wirksamkeit um so billiger die erste Stelle, als die neuesten Untersuchungen und Erwerbungen uns gerade über seine Schöpfungen das sicherste Urtheil möglich gemacht haben.

Plinius meldet, Phidias habe die Kunst der Toreutik eröffnet [17]; d. h. er habe sie ihrer früheren Unvollkommenheit entrissen und so geübt, daß sie den höchsten Anforderungen Genüge leisten konnte [18]. Dem Polyklet blieb nur die Ausbildung einzelner Feinheiten übrig. — Bilder aus

17) l. 34, 19, 1. 2.

18) S. Le Jupit. Olymp. Part. 2. §. 8. Part. 4. §. 1. 2. 3.

Elfenbein und Gold und andern Metallen, und verziert mit Schmelzfarben, wie sie durch Phidias aufgestellt wurden, hatten schon in der Technik so viele Schwierigkeiten und erforderten so mannichfache Kenntnisse, daß man nicht weiß, ob man die Vollkommenheit oder die Schnelligkeit mehr bewundern soll, mit welcher sie aus den Händen des Meisters hervorgiengen. Es wäre höchst seltsam, wenn nicht die ganze Kunstvollkommenheit, die man von Werken in Marmor und Erz verlangte, auch von diesen toreutischen Bildern wäre gefordert worden, und in der That findet sich auch keine Andeutung, daß irgend ein wesentlicher Vorzug ihnen gefehlt. Nun waren diese Werke kolossal, also für einen entfernten Standpunkt berechnet, demungeachtet aber im Einzelnen aufs Genaueste ausgeführt und mit einem überschwänglichen Reichthum kleiner Verzierungen bedeckt. Deßhalb wollte man Phidias den Vorwurf machen, als habe er durch Ueberladung dem Eindruck des Ganzen geschadet. Aber man hatte übersehen, wie unumgänglich nothwendig dem Kolossenbildner die tiefste Einsicht in die Perspektive war; und unstreitig besaß Phidias diese Wissenschaft in solcher Vollkommenheit, daß ihn jene Vorwürfe gar

nicht treffen konnten [19]. Alle Reliefs, alle einzelne Figuren und Ornamente, welche dem Koloß zum Schmucke dienten, mußten so gehalten seyn, daß in dem Augenpunkt des Ganzen keines für sich hervortrat, sondern jedes nur zur Vollendung des Haupteindrucks beytrug, daß aber auch jedes seinen eigenen Augenpunkt hatte, aus dem es als abgesondertes Kunstwerk betrachtet werden konnte. Der ganze Reichthum mußte sich erst bey allmählicher Annäherung in seiner Mannichfaltigkeit entwickeln. Dieß allein macht begreiflich, wie Phidias im Kolossalen so erhaben, und doch auch im Kleinsten wieder so vortrefflich seyn konnte. Mit derselben Weisheit, welche bey der Arbeit des Frieses in der Cella des Parthenon flache Reliefs, und bey der Ausführung der Metopen hocherhabene wählte, weil diese im Freyen, jene in einem bedeckten Gang zu sehen waren — mit derselben Weisheit wird Phidias auch die ganze kunstreiche Bilderwelt an seinen toreutischen Kolossen angeordnet haben. Eine Erzählung des Tzetzes [20], die zwar aus einer trüben Quelle

---

19) Böttiger Andeut. S. 88. Quatrem. p. 246.

20) Chil. 8. h. 193.

geflossen, und in ihren einzelnen Umständen nicht zu verbürgen, ja unwahrscheinlich ist, beweist doch unwidersprechlich, daß Phidias vom ganzen Alterthum als Meister in der Perspektive anerkannt war. Die Athener, so heißt es, beschlossen einst ein Bild ihrer Schutzgöttin auf einer hohen Säule aufzustellen, und veranlaßten einen Wettstreit zwischen Phidias und Alkamenes, indem sie jedem von beyden die Verfertigung einer Statue zu diesem Behuf auftrugen und die beste zu wählen versprachen. Alkamenes, welchem Kenntniß der Geometrie und Optik fehlte, machte das Bild der Göttin so, daß es, in der Nähe gesehen, unübertrefflich schien; Phidias aber, der, wie in mehreren Fächern der Kunst ausgezeichnet, so vorzüglich in der Geometrie und Optik erfahren war, bedachte wohl, daß nach Maaßgabe der Erhöhung die ganze Ansicht des Werks sich verändere, und bildete die Göttin mit offenstehendem Mund, verdrehter Nase und dergl. Als nun beyde Statuen zur öffentlichen Ausstellung gebracht wurden, fehlte nicht viel, daß die versammelte Menge den Phidias nicht mit Steinen geworfen hätte; bis endlich, nachdem man die Bilder auf die bestimmte

Höhe gebracht, jeder sich von dem Verdienst des Phidias überzeugte 21).

Nicht weniger glücklich als die Schwierigkeiten der Perspektive wird Phidias diejenigen überwunden haben, welche die Mannichfaltigkeit der Farben und der verschiedene Glanz der gebrauchten Stoffe ihm entgegenstellte. Das glatte Elfenbein und die glänzenden Metalle, die geschliffenen Steine und das polirte Ebenholz, und das Licht vielartiger Schmelzfarben, wozu noch die Malerey der Tempelwände kam, mußten zusammen in Uebereinstimmung gesetzt werden; wie die Formen, so mußten auch die Farben einen Totaleindruck gewähren. In diesem Punkt, wo die Kunst alle Wahrheit der Natur hintanzusetzen wagte, bloß um durch verschwenderische Pracht die Menge mit Staunen zu erfüllen, war nun die Aufgabe, den feineren Sinn durch eine schöne Harmonie zu entschädigen, und zu verhüten, daß kein Stoff den andern überglänzte und blendend alles Uebrige verdunkelte. Welche genaue Be-

21) In der Abhandlung: De Phidiae Jove Olympio v. Tölken sollen Beyspiele der plastischen Perspektive angeführt seyn.

kanntschaft mit dem ganzen Material, welche sorgfältige Berechnungen hierzu nöthig waren, bedarf keiner Auseinandersetzung. Es ist auch nicht zu bezweifeln, daß Phidias dieß alles geleistet, und wir Neueren, die wir solche Werke nie versucht, können uns wohl keine genügende Vorstellung von der Herrlichkeit jener Tempel machen, wo Baukunst, Bildnerey und Malerey schwesterlich zusammenwirkten und keine Kunst ohne die andere bestehen wollte. Solche Herrlichkeit war aber auch nur durch Aufwand der feinsten und kostbarsten Stoffe zu erreichen, und wie weit es darin die Alten trieben, zeigt die ins Unglaubliche gehende Versicherung des Plinius, daß noch zu seiner Zeit in Cyzicum eine Kapelle gestanden, wo der Künstler zwischen alle polirten Steine der Mauer Goldfäden gelegt, damit der Schimmer des durchstreifenden Lichts dem Tempelbild noch höheren Glanz verleihen sollte [22].

---

22) Plin. 36. c. 15. s. 22. wo die Lesart tralucent ergo juncturae offenbar weit passender ist, als die von Harduin vorgezogene transluçet ergo pictura.

Daß aber all diese willkührliche Pracht die Kunst von ihrer wahren Richtung nicht abgewendet, sehen wir an den Bildwerken des Parthenon, welche Lord Elgin vor Kurzem dem Untergang entriß. Zwar ist es nicht ausgemacht, ob sie von Phidias selbst gearbeitet sind; wohl aber darf man annehmen, daß sie von seinen Schülern, oder nach seinen Entwürfen von andern ihm untergebenen Meistern ausgeführt worden, und sie müssen dann von seinen eigenen Werken eine noch höhere Vorstellung erwecken.

Nach dem allgemeinen Urtheile [23]) gehören diese Werke zu den vollendetsten, die uns von alter Kunst übrig sind; ja selbst die größten Kenner und Künstler Italiens haben kein Bedenken getragen, ihnen den Vorzug vor allen den gepriesenen Marmorwerken einzuräumen, die in ihrem Vaterlande gefunden sind und aufbewahrt werden. Aber merkwürdig ist es, und die öffentliche Stimme

---

23) M. s. die verschiedenen in England darüber erschienenen Berichte und Aufsätze, die teutschen Auszüge im Kunstblatt von 1815 und 16, und die Denkschrift über Lord Elgins Erwerbungen in Griechenland, mit Vorr. v. Böttiger und Bemerk. der Weimar. Kunstfreunde. Leipz. 1817.

giebt hier fast unwillkührlich den Gesichtspunkt an, aus welchem diese Erzeugnisse der höchsten Kunstblüthe gewürdigt werden müssen — nicht die Schönheit der Formen, nicht der Reiz der Stellungen, nicht der Adel oder die Anmuth des Ausdrucks, auch nicht die Feinheit oder Keckheit der Ausarbeitung, nichts von allem dem, obwohl dieß alles sich an ihnen vorfindet, hat das Lob dieser Werke so hoch gesteigert — sondern allein ihre Lebendigkeit. Diese gänzliche Durchdringung und Ueberwältigung der Natur, welche die Hand des Künstlers geleitet und den Marmor gleichsam erweicht, in Fleisch verwandelt und mit Seele begabt hat; diese Natürlichkeit der Stellungen und Bewegungen, welche so täuschend ist, als wären lebendige Wesen plötzlich in diesen Marmor umgeschaffen — hat die allgemeinste Theilnahme erregt; und jedes Lob, wenn es sich erschöpft hat, kommt auf die halb liegende und so lebendig bewegte Gestalt des Ilissus, woran die Haut weich und elastisch zu seyn scheint, und auf jenen Pferdekopf zurück, dessen feurige Lebenskraft selbst im Marmor glüht. Hier bestätigt sich glänzend, was Longin sagt: „daß die Kunst alsdann voll„kommen sey, wenn sie Natur zu seyn

„scheine“ [24]). Der Torso des Neptun, vom westlichen Giebel des Parthenon, vernichtet das Ansehen jener Behauptung Winckelmanns, daß die Griechen alle göttliche Figuren ohne Nerven und Adern gebildet, denn das Schwellen der Adern unter der Haut ist daran bewundernswürdig. Die vollendete Kunst der Griechen nahm sich nicht heraus, nach abstrakten Begriffen die Natur zu zerstückeln, und in organischen Körpern wesentliche Theile zu unterdrücken, vielmehr war sie ganz in die Natur versenkt und innig mit ihr vereinigt [25]. — Auch in den Gewändern an allen diesen Bildwerken, wie in denen der Reliefs von Phigalia, ist die größte Naturwahrheit und Lebendigkeit der Bewegungen wahrzunehmen. — Mit derselben Treue, welche jene sorgsamen Aegineten beseelte, als sie so genau bis ins Kleinste die Giebelstatuen ihres Zeustempels vollendeten, sind auch diese

---

24) Περὶ ὕψους §. 19. Τότε ἡ τέχνη τέλειος, ἡνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ.

25) Vergl. Specimens of anc. Sculpt. pag. 67 ff. In der Prelim. Dissert. p. XLIV wird behauptet, die Gewohnheit, an solchen Gottheiten, welche den Charakter ewiger Jugend haben, die Adern darzustellen, habe mit Skopas aufgehört. — ? —

Werke gearbeitet, obgleich sie die hohen Giebelfelder des Parthenon zierten, und dem gewöhnlichen Beschauer nur in beträchtlicher Entfernung erschienen. Denn konnte man auch durch innere Treppen in ihre Nähe gelangen, so blieb doch die nähere Betrachtung und Würdigung nur Sache von Wenigen. Aber Phidias folgte seiner eigenen Lust und Freude an Nachbildung der Natur, wenn er keinen Theil, auch nicht der Rückseiten, unvollendet ließ, wie denn selbst die Wellen auf dem Grund, aus denen Hyperions Wagen emporsteigt, mit der größten Sorgfalt ausgeführt sind [26]. — Hier ist nun die Lebendigkeit der Natur, welcher die äginetische Schule nachstrebte, dem Künstler zum Spiel geworden, und hat sich der Idee ohne Widerstreben und Mühe, sie verkörpernd, angeschmiegt. Idee, Wissenschaft und Technik sind aufs vollkommenste ausgebildet, und Phidias steht auf den Schultern seiner Vorgänger und genießt

26) Sonach dürfte jene so oft gerühmte weise Sparsamkeit der Alten, indem sie diejenigen Theile an den Statuen weniger fleißig ausgearbeitet hätten, die vom Beschauer nicht gesehen werden konnten, mehr ein Behelf des Schnellarbeitens in Zeiten sinkender Kunst, als ein wahres Verdienst gewesen seyn.

die reifen Früchte dessen, was sie mit Fleiß und Anstrengung gesäet. Denn er vereinigt alle Strahlen der Kunst in dem Brennpunkt der höchsten Begeisterung, die in seinem göttlichen Genie durch den Triumph und die Macht seines Volks entzündet ward, und welche bey jedem Werke, das er begann, von neuem aufglühte, wie damals, als er die Stimme des Rhapsoden vernahm, und das Bild des Vaters der Götter vor seine Seele trat. Seine Ideen waren stets erhaben, darum wurden auch alle Charaktere, in denen er sie aussprach, und die ganze Darstellung der Natur von der Würde des Erhabenen beseelt. Daher auch mochte Winckelmann mit Recht sagen, es sey ihm vorzugsweise jene hohe Grazie eigen, welche nicht rührt und erweicht, sondern Nachdenken und Ehrfurcht erweckt 27). Doch entgieng ihm deßhalb die zweyte Grazie, die Anmuth, nicht, wie die sitzenden Statuen der Ceres und Proserpina vom östlichen Giebel des Parthenon beweisen. So war ihm Pallas Athene, die er als Genossin des Mars 28), als Schutzherrin

27) G. d. K. B. 8. K. 2 §. 13. 14.

28) Die Pallas 'Αρεία zu Platäa Paus. 9, 4, 1. Sie war

Athens 29), und als Vorstreiterin im Kriege 30) gebildet, auch in der höchsten Anmuth der Jungfrau erschienen, und er bildete sie in Erz mit solcher Vollkommenheit, daß diese Statue, welche die Lemnier kauften und auf die Akropole schenkten, vor allen den Namen der Schönen erhielt 31); und wohl nicht allein wegen des herrlichen Umrisses ihres Gesichts, der zarten Weichheit der Wangen, des Ebenmaaßes der Nase, welche Lucian 32) an ihr bewundert, sondern weil in ihr der Charakter der Pallas in seiner äußersten Höhe, wo die Anmuth der ewigen Jungfrau sich mit der

---

aus vergoldetem Holz, Gesicht und Hände aber von pentelischem Marmor (ἀκρόλιθος, cf. Quatrem, P. V. §. 3.)

29) Πολιάς, das heilige Bild aus Elfenbein und Gold im Parthenon, vorzugsweise Παρθένος genannt. Paus. 5, 11, 5. Böttiger Andeut. S. 86.

30) Πρόμαχος, die große eherne Statue auf der Akropolis, aus dem Zehnten der marathonischen Beute, deren Helmbusch und Lanzenspitze die Seeleute schon beym Herumfahren um das Vorgebürge Sunium erblickten. Paus. 1, 28, 2. Böttiger ebend. S. 84. Die Pallas Areia zu Platäa war mit ihr ungefähr von gleicher Größe.

31) Plin. 34. c. 8. s. 19. 1. Paus. 1, 28, 2. Böttiger Andeut. S. 85.

32) Imagines c. 6.

Erhabenheit der Göttin des Kriegs und der Weisheit verbindet, gefaßt und dargestellt war. In ähnlicher Vereinigung der Anmuth und Stärke hatte Phidias vermuthlich den Charakter der Amazone gedacht, deren Mund und Nacken Lucian lobt; aber das Heldenweib gelang ihm nicht so vollkommen als die Göttin — vielleicht auch fällt dieß Werk in seine frühere Zeit — er wurde von Polyklet, dem Meister jugendlicher Gestalten, dem aber das Göttliche fehlte, im Wettstreit zu Ephesus übertroffen [33]. Die Venus in den Gärten, ein Werk des Alkamenes, welcher unter den Schülern des Phidias am meisten Neigung zum Großen und Kräftigen hatte [34], hielt man nicht nur für eine der herrlichsten Statuen zu Athen [35], Lucian setzt sie auch der anmuthigen knidischen

33) Plin. 34. c. 8. s. 19. Die Amazone des Phidias stand an einer Lanze gelehnt. Vergl. Winckelm. G. d. K. B. 5. K. 2. Anm. 370.

34) Quintil. Institutt. or. 12, 10. At quae Polycleto defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur. So waren von ihm im Härakleion zu Theben Athena und Härakles kolossal in erhabener Arbeit, von pentelischem Marmor. Paus. 9, 11, 14.

35) Paus. 1, 19, 2.

Venus des Praxiteles an die Seite — und es gieng die Sage, daß Phidias selbst die letzte Hand daran gelegt [36]). Wie aber von jener zur höchsten Kraft anstrebenden Zeit nicht das Anmuthige, Liebliche und Reizende ausschließlich, sondern mehr noch das Erhabene, das geordnete Große, als Wesen der Schönheit gedacht wurde, so hat auch Phidias nicht überall nach dem Gefälligen gestrebt, und doch in allen seinen Werken die Forderungen der Schönheit befriedigt, indem er den Organismus in seiner Nothwendigkeit ergriff, und nach den Gesetzen strenger Wahrheit jeden Charakter in vollkommener Entwicklung zu einem lebendigen Individuum bildete.

Wenn die Erhebung und Veredlung der Ideen durch das wachsende Glück und die aufs Schnellste zunehmende Geistesbildung der Griechen in dieser Zeit, unstreitig die Hauptursache des Flors bildender Kunst war, so hätte diese Blüthe doch unmöglich gedeihen können ohne Freyheit. Die Kunst mußte dem emporstrebenden Geiste der Nation folgen, sie durfte nicht mehr gebunden seyn durch äusserliche Dienstbarkeit in der Wahl und Auf-

36) Plin. 36, c. 5. n. 3.

fassung ihrer Gegenstände, sie mußte anderntheils auch Mittel und Gelegenheit genug haben, alles, was dem schaffenden Geiste sich darbot, glücklich und rühmlich zu vollenden. Diese vollkommene Freyheit, diesen Zustand gänzlicher Unbeschränktheit erreichte sie aber nicht nur in der Periode des Phidias, sie behielt ihn auch von dieser Zeit an, ohne ihn zu mißbrauchen.

Schon die früheren Künstler, welche den baldigen Eintritt der höchsten Kunstblüthe verkündigten, scheinen bey Fertigung von Tempelbildern nicht überall mehr streng von den Priestern abgehangen zu haben, wie oben bey dem Sicyonier Kanachos erinnert worden ist. Doch genossen sie wohl keineswegs allgemein solcher Freyheit. Denn selbst als Phidias in die Schranken trat, als nach dem Abzug der Perser die zerstörten Tempel neu und schöner aufgebaut, und mit prächtigen Götterbildern versehen wurden, als die im Kriege gewonnenen Schätze auch da, wo keine Feinde eingedrungen waren, im Peloponnes, Veranlassung gaben, zahlreiche Heiligthümer neu zu errichten und kostbar zu verzieren — zeigen sich noch deutliche Spuren, daß die Künstler öfters nur im Einverständniß mit den Priestern die Fertigung

heiliger Tempelbilder unternehmen durften. Zu Phigalia war das hölzerne Bild der schwarzen pferdsköpfigen Ceres, das in einer Höhle verehrt ward, abhanden gekommen, und die Einwohner ließen den Dienst der Gottheit geraume Zeit eingehen. Als aber Unfruchtbarkeit das Land drückte, gab die Pythia das Orakel: „sie würden einander selbst noch aufzehren, wenn sie nicht die Göttin von neuem verehrten und ihre Höhle schmückten“ 37). Die Phigalier beredeten deßhalb, so erzählt Pausanias, den Aegineten Onatas, ihnen, um welchen Preis er verlangte, ein Bild der Ceres zu machen. Dieser fand ein Gemälde oder eine Nachahmung des alten Holzbildes, und verfertigte nach dieser, am meisten jedoch nach Traumgesichten, ein ehernes Bild für die Phigalier. Leider sagt uns Pausanias nicht, wie Onatas diese Ceres dargestellt. Aber aus der Erzählung läßt sich schließen, der Künstler sey ungern an dieß Werk gegangen, und das Vorgeben, daß er ein altes Vorbild gefunden und von der Göttin einer Erscheinung gewürdigt worden, welches dem neuen Werke Ehrfurcht verschaffen, und seine

37) Paus. 8, 42.

Verschiedenheit von dem alten rechtfertigen sollte, war zwar für den Künstler höchst ehrenvoll, konnte aber doch nur mit Genehmigung der Priester seine Wirkung thun. — So machte wohl auch Phidias seinen olympischen Jupiter und seine Athena Polias in den Hauptsachen, die Rhamnusische Nemesis vielleicht genau nach allen Einzelnheiten [38], mit Zuratheziehung der Priester, und der gleiche Fall wird bey Polyklet gewesen seyn, als er seiner Juno das Scepter mit dem Guckuck, und den Granatapfel in die Hände gab. Auch scheint es, zu Phidias Zeit seyen noch hin und wieder bey Errichtung von Tempelbildern die Materialien vor der Verarbeitung geweiht worden. Wenigstens könnte man dieß schließen aus dem Umstand, daß Pausanias in dem Tempel des olympischen Zeus zu Megara noch nach 600 Jahren das Holzwerk aufbewahrt sah, mit welchem Theokosmos das Tempelbild, das er mit Beyhülfe des Phidias angefangen, hatte vollenden wollen. Durch den peloponnesischen Krieg war die Beendigung verhindert worden, und so war dieß Zeusbild nur am Kopfe mit Elfenbein und

38) Paus. 1, 33, 2.

Gold überzogen, im Uebrigen von Thon und Gyps 39).

Solche Beschränkung war aber für die Kunst auch deßhalb drückend, weil so die meisten Götterbilder nur auf ausdrückliche Bestellung gemacht werden konnten. Von Phidias an ward dagegen die Freyheit immer allgemeiner, Götterbilder nach eigenen Ideen zu fertigen, und dann erst zum Verkauf auszustellen. Die schöne Pallas des Phidias, welche die Lemnier kauften, ist das erste Beyspiel davon, das sich in den Angaben der Alten findet, und war auch wohl im Alterthum wenigstens eines der ersten. Nun erst konnten die Künstler ganz nach den Eingebungen ihres Genius arbeiten, und das weite Feld eigener und fremder Dichtungen stand ihnen zur Ausbeute geöffnet. Es war ihnen nun überlassen, die Charaktere und Attribute ihrer Götterbilder selbst zu bestimmen; und jede Abweichung, die sie sich von den herkömmlichen hieratischen Darstellungen erlaubten, konnte der Duldung und Billigung gewiß seyn, wenn sie nur glücklich gedacht und ausgeführt war. So geschah es, daß nun manche Göttercharaktere

39) Paus. 1, 40, 3.

ganz anders von der Kunst gefaßt wurden, als in der früheren Zeit ihres religiösen Dienstes, und wenn die älteren religiösen Denkmäler sich alle bedeutsam an die heiligen Mythen anschließen, so findet sich in den späteren sehr vieles, was nur aus der Volkspoesie oder aus der Phantasie der Künstler hervorgegangen, und keineswegs im religiösen Sinne gedacht war [40]). Dieß that aber selbst dem religiösen Gebrauch solcher Werke keinen Eintrag, da die zunehmende Verehrung der Kunst leicht über jede Verletzung altheiliger Typen hinwegsehen ließ. Die Erzählung von der Venus, welche des Phidias Schüler Agorakritos im Wettstreit mit Alkamenes verfertigt, und aus Aerger, daß die Athener nicht ihm den Preis zuerkannt, zur Nemesis umgetauft und nach Rhamnus verkauft haben soll [41]), ist zwar, als Thatsache betrachtet, nicht sehr glaubwürdig; aber schon die Möglichkeit, daß eine solche Sage erfunden werden konnte, beweist, mit welcher Freyheit die Künstler der guten Zeit in Bildung der Götter

---

40) S. Creuzer Symb. 1. S. 381 ff.

41) Plin. 36. c. 5, 5. Vergl. Zoega's Abhandlungen II. Tyche und Nemesis. Beylage S. 56 ff.

und in Benennung ihrer Kunsterzeugnisse zu Werk gegangen. Denn an ein Umändern der Statue war wohl nicht zu denken. Nimmt man das Werk nur als Allegorie, wie Winckelmann 42) gethan, so wäre es allerdings unmöglich gewesen, die sinnbildliche Bedeutung von der Aphrodite auf die Nemesis überzutragen; war es aber Symbol der Venus, stellte es die Idee dieser Gottheit vollkommen durch Charakter dar, so müßte der Künstler nur nachweisen, daß die Idee der Venus mit der der Nemesis verwandt oder eins sey, um sein Gebilde nach der letztern benennen zu dürfen. Ein anderes weltbekanntes Beyspiel dieser Freyheit gab Praxiteles, als er zwey Venusstatuen zugleich machte, und dann die bekleidete an die Koer, die unbekleidete an die Knidier verkaufte. Es war dieß aber zu seiner Zeit ohne Zweifel schon etwas Gewöhnliches 43).

Die Hauptveranlassung dieser Unabhängigkeit lag in der zunehmenden Anzahl der Künstler. In

42) G. d. K. B. 9. K. 2. §. 16. 17. Anm. 245. 246.

43) In spätern Zeiten scheint man förmlichen Handel mit Götterbildern getrieben zu haben. Vergl. Philostrat. Vit. Apoll. Tyan. 5, 7.

Athen versammelten sich während der Demagogie des Perikles eine große Menge von Künstlern aus allen Gegenden, denn der Bau des Parthenon und der Propyläen forderte die Thätigkeit vieler Hände. Sie übten sich unter der Leitung des Phidias, und bildeten die attische Werkstatt, deren Ruhm von nun an jeder andern unerreichbar blieb. Aber auch als Perikles seine großen Unternehmungen vollendet hatte, wollte diese ganze Menge fortwährend sich beschäftigen, und so wählten sie selbst Gegenstände, deren glückliche Ausführung ihnen Ruhm und Gewinn bringen mußte, da die Liebhaberey des griechischen Volks für schöne Bildwerke aufs höchste gestiegen war. Denn alle Städte wetteiferten, einander im Besitz vorzüglicher Kunstwerke zu übertreffen; die öffentlichen Kassen verwendeten große Summen auf deren Ankauf, und einzelne reiche Bürger rechneten es sich zur Ehre, auf ihre Kosten öffentliche Plätze durch Kunstwerke zu schmücken [44].

So stand es nun den Künstlern völlig frey, ihrer Neigung zu folgen, und solche Ideen dar-

---

44) Vergl. Jakobs über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken.

zustellen, die ihrer Sinnesart am meisten zusagten. Nicht jeder fühlte sich durch die heiligen Mythen oder die Gesänge der Rhapsoden von den Thaten der Götter und Helden angesprochen und begeistert; und die Griechen fanden in ihrem eigenen Leben Stoff genug zur künstlerischen Darstellung. So wurden nun ausser den Bildnissen gekrönter Kämpfer und anderer berühmten Personen, die unstreitig nach wie vor in großer Anzahl entstanden, auch anziehende Charaktere aus dem gewöhnlichen Leben, selbst aus seiner niedern Sphäre, in bedeutenden, der Natur abgelauschten Momenten, Gegenstände der Bildnerey, an denen die schaulustige und kunstgebildete Menge sich eben so bewundernd ergötzte, als sie die heiligen Bilder der Götter anstaunte und verehrte [45]. Natürlich trat hier die Eigenthümlichkeit jedes Künstlers, die Richtung seiner Ideen, der Grad seiner Auffassungsgabe, und der feine Sinn in der Ausführung,

---

45) Signa profana und sacra bey Cic. Verr. IV. init. Die Kanephoren des Polyklet, obgleich sie im Sacrarium des Hejus standen, waren nicht sacra, aber der Cupido des Praxiteles und der Herkules des Myron. Vid. ibid. c. 8.

unterscheidend hervor. So verdankte Styppax aus Cypern seinen Künstlerruhm einem einzigen Erzbild, in welchem er einen Sklaven des Perikles in voller Anstrengung ein Feuer anblasend dargestellt hatte [46]. Offenbar war hier nicht die Porträtähnlichkeit des Bildes, sondern die glücklich ergriffene Handlung der Grund seiner Berühmtheit. Denselben Gegenstand führte Lycius, Sohn des Myron, aus [47]; und von dieser Art waren viele der gepriesensten Darstellungen der ersten Künstler, namentlich eines Polyklet, Myron und Praxiteles. Ja man könnte muthmaßen, daß die Vorliebe für solche Darstellungen hauptsächlich von Polyklet ausgegangen, unter dessen Werken gerade die berühmteren von Plinius genannten zu dieser Klasse gehören. Wie bey uns mit Gemälden geschieht, wurden sie mit

---

46) Plin. 36. s. 19, n. 21.

47) Ibid. n. 17. Vergl. zu Lanzi üb. d. Skulpt. d. A. S. 86. Dem Lycius geschähe doch vielleicht Unrecht, wenn man sein Werk nur für eine geistreiche Copie von dem des Stipax halten wollte. Der Gegenstand ließ sich ja auf sehr verschiedene Weise fassen. Auch wissen wir nicht, daß der Knabe des Lycius ein Splanchnoptes, exta torrens, gewesen.

Namen bezeichnet, die zuweilen auch nur von Nebendingen hergenommen waren. So kannte jedermann den feueranblasenden Knaben des Styrax unter dem Namen Splanchnoptes. Der Daryphorus aber und Diadumenos und die Astragalizonten Polyklets waren eben so berühmt als seine argivische Hära, und ein flüchtiger Ueberblick über die von Plinius aufgezählten Erz- und Marmorwerke griechischer Meister läßt erkennen, wie häufig Werke dieser Art gefertigt und wie hoch sie geschätzt wurden [48]. Es ist aber auch begreiflich, daß gerade die Bearbeitung solcher Gegenstände höchst vortheilhaft für das Studium der Natur in allen Beziehungen seyn mußte, da Lebendigkeit allein diesen Darstellungen Werth und Reiz

48) So wollte Zoega (Bemerkungen über Visconti's Mus. Pio-Clement. in Welckers Zeitschr. H. 2. S. 312.) den Sauroktonos des Praxiteles nicht für einen Apoll halten, und sagt, vielleicht mit Unrecht in Beziehung auf diese Statue, gewiß aber mit vollem Recht im Uebrigen: „Es „scheint vielmehr ein Scherz, wie so viele andere Vorstel„lungen von Kindern und Jünglingen, welche ein uns „völlig unbekannter Zufall veranlaßt haben könnte. Viele „Statuen von dieser Natur arbeiteten die alten Künstler, „wie es scheint, aus bloßer Laune, und es ist sehr wahr„scheinlich, daß viele Werke, denen unsre Archäologen er„habene Namen gegeben haben, zu dieser Klasse gehören.

ertheilte. Denn die höchste Forderung, die man an ein solches Werk machen konnte, war vollkommene Auffassung des Lebens in einer schönen künstlerischen Idee. Wurde es entweder vom Anfang an, oder erst später, zur Auszierung eines öffentlichen Platzes bestimmt, wie z. B. der Periboëtos des Praxiteles in der Dreyfußstraße zu Athen stand, so konnten die Beschauer, ausser dem allgemeinen Genuß, den jedes vortreffliche Kunstwerk, welches Inhalts es sey, gewähren soll, noch mit Recht verlangen, daß es in schönem Verhältniß mit seinen Umgebungen stehe. In dieser Absicht wurden auch oft nur Figuren gebildet, wie sie der Raum forderte, ohne Rücksicht auf Bedeutung. So erwähnt Pausanias der Reiterstatuen, welche am Aufgang zur Akropolis vor

---

„Namentlich machte Praxiteles nach der Erzählung des „Plinius viele Statuen, die nichts anderes vorstellten, als „Sitten oder augenblickliche Effekte, oder was man heutiges „Tags Akademiefiguren nennen würde; und es ist etwas „Leichtes, einen ἀποξυόμενος für einen Tydeus zu „erklären, οἰνοφόρος für einen Ganymed, die στέ„φουσα für eine Viktoria oder Priesterin, die betrübte „Matrone für eine Ceres, die lustige Buhlerin für eine „Venus, die καταγουσα für eine Here Gamelia u. s. w.“

den Propyläen standen, mit den Worten: „was die Reiterstatuen betrifft, so kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob es die Söhne des Xenophon, oder ob sie sonst zur Zierde verfertigt sind“ 49) — und sein Urtheil beweist, daß letzteres etwas Gewöhnliches war.

Diese Reiterstatuen führen uns zu Phidias zurück. Es wäre möglich, daß wir dieselben noch besäßen in den beyden kolossalen Rossebändigern auf Monte-Cavallo. Ohne Zweifel müssen die, welcher Pausanias erwähnt, von kolossaler Größe gewesen seyn, wenn sie mit den majestätischen Propyläen in gutem Ebenmaaße stehen sollten. Auch sagt eine Nachricht, daß die Kolosse des Monte-Cavallo ehemals vor den Bädern des Constantin, und in früherer Zeit vor dem Parthenon zu Athen gesehen wurden 50). Man hat

49) Paus. 1, 22, 4. τὰς μὲν οὖν εἰκόνας τῶν ἱππέων οὐκ ἔχω σαφῶς εἰπεῖν, εἴτε οἱ παῖδές εἰσιν οἱ Ξενοφῶντος, εἴτε ἄλλως ἐς εὐπρέπειαν πεποιημέναι.

50) S. Böttiger Anmerkung zum Tageb. der Fr. v. d. Recke Th. 2. S. 57. Pietro Vivenzio di Nola Lettera sopra i Colossi del Quirinale. Rom 1809.

beyde, die durch ihre Inschriften der eine dem Phidias, der andere dem Praxiteles zugeschrieben sind, ehemals auf den Alexander gedeutet, der den Bucephalus bändige, nachher aber Dioskuren, und zwar den des Phidias Kastor genannt [51]). Beyden kann der Ruhm, daß sie wirklich den genannten Meistern ihre Entstehung verdanken, wohl nicht mehr bestritten werden [52]). Der Koloß des Phidias ist ein eben so unschätzbares Denkmal der Größe dieses Künstlers, als die Arbeiten vom Parthenon. In dieser Figur herrscht eine Großheit der Verhältnisse, eine Kraft und Gewalt der Glieder, eine Lebendigkeit der Bewegung, und doch solche Anspruchlosigkeit und natürliche Einfachheit, daß die gepriesensten Werke, der Fechter des Agasias und der Torso, der farnesische Herkules und Laokoon, dagegen zurückstehen müssen. Ueberall das Sichere, Mächtige der Formen, von dem edlen Sinn des Künst-

---

51) Gryllos und Diodoros, die Söhne des Xenophon, wurden auch Dioskuren genannt. Diog. Laërt. Vit. Xenoph. 8.

52) S. die Anm. der Herausgg. zu Winckelm. G. d. K. B. 8. n. 519. B. 9. n. 267. 477. S. 153 f.

lers aus gründlicher Wissenschaft erzeugt, und das Ganze, wie der kleinste Theil, ist durchdrungen von einer Individualität des Lebens, welche den Beschauer so ergreift, daß er ein athmendes Wesen der Natur zu sehen glaubt. Es ist in dem Gesichte nichts vorzüglich Edles; die Stirn liegt rückwärts, die Nase ist nicht regelmäßig gebildet und scheint etwas eingedrückt, die Augenbraunen wölben sich nicht in reinen Bogen über den Augen, und im Ausdruck liegt die Anstrengung eines gewaltigen muthigen Mannes, um ein wild sich bäumendes Roß zu bändigen. Auf kurzem Halse sitzt der Kopf ziemlich nah an den Schultern, die Gestalt ist überhaupt nicht schlank oder hochgebildet zu nennen; es ist ein Mann voll entschiedener Kraft und Gewandtheit, wenn auch kein jugendlicher Heros, und kein freundlich schirmender Dioskur. — Zwischen der Blüthe des Phidias und der des Praxiteles liegt ein Zeitraum von 70 bis 80 Jahren. Der Koloß des Phidias war demnach ursprünglich ein selbständiges Werk, und Praxiteles arbeitete den seinigen erst, als jener an dem Platz aufgestellt werden sollte, wo ihm ein Gegenstück nothwendig ward 53).

53) Ebendas. S. 155.

Uebrigens scheint die Stellung dieses Kolosses eine Lieblingsstellung des Phidias und seiner Schule geworden zu seyn; denn man erkennt sie nicht nur an einer Figur in dem westlichen Giebelfelde des Parthenon [54]), sondern auch mehr oder weniger verändert an den kämpfenden Helden der Reliefs von Phigalia, und es äußert sich hier schon der mächtige Einfluß, den ein schöpferischer Geist auf alle ihm nachfolgenden Talente unwiderstehlich und unbewußt ausübt. Einer nackten kolossalen Statue von Phidias wird bey Plinius gedacht [55]), jedoch unter seinen Werken aus Erz, sonst könnte man diese für unsern Koloß halten.

Nur eine einzige Bildnißstatue war von ihm bekannt, ein Knabe, das Haupt mit der Binde umwindend, zu Olympia, wahrscheinlich sein Liebling Pantarkes [56]). Man sagte sogar, daß ihm Götter besser gelungen als Menschen [57]), vielleicht

---

54) S. die Abbildungen bey Stuart Antiquities of Athens. Tom. IV. — The Elgin Marbles pl. 5. 6.

55) Plin. 34, c. 8. s. 19, 1.

56) Paus. 6, 4, 3. cf. 6, 10, 2.

37) Quintil. Institut. oratt. 12, 10. Phidias tamen Diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur.

darum, weil er diesen überall zu viel Großheit und Stärke gegeben. So mächtig herrschte in ihm die Idee.

Unter den Künstlern, welche zu Ephesus mit Phidias und Polyklet in Bildung einer Amazone stritten, erhielt Ktesilaus den nächsten Preis nach Phidias. Plinius meldet auch, daß ein Bildniß des Perikles von ihm verfertigt worden — (vielleicht war es dasselbe, welches auf der Akropolis stand [58]) — und macht dabey die Bemerkung: „es sey wunderbar an dieser Kunst, daß sie edle Menschen noch edler gemacht" [59]). Dieß hat Winckelmann [60]) auf Ktesilaus bezogen, und gefolgert: es sey diesem Meister eigenthümlich gewesen, den Adel der menschlichen Natur in seinen Werken zu erhöhen. Offenbar sind aber die

58) Paus. 1, 28, 2.

59) Plin. 34, s. 19, 14. Olympium Periclem dignum cognomine. Mirumque in hac arte est, quod nobiles viros nobiliores fecit.

60) G. d. K. B. 9. K. 2. §. 32 ff. Tratt. prel. K. 4. §. 109 ff.

Worte des Plinius nur in allgemeiner Beziehung zu nehmen, und scheinen eine gelegenheitliche Bemerkung aus einer von den Schriften, woraus Plinius seine Angaben über bildende Kunst zusammengetragen. Mithin kann daraus nichts auf den Styl des Ktesilaus geschlossen werden, und wenn diese Sentenz, auf die ganze griechische Kunst angewendet, allerdings vollkommen wahr ist, wenn wir auch berechtigt sind, zu glauben, daß die Amazone des Ktesilaus in einem sehr edlen Style gedacht und ausgeführt war, da sie den Werken der ersten Meister an die Seite gestellt wurde, — so folgt daraus noch immer nicht, daß er jeden Charakter, den er als vortrefflicher Meister dargestellt, aus dem Kreise des Hohen und Edlen genommen, und daß es ihm weder möglich noch erlaubt gewesen, auch die gemeinere Natur nach Erforderniß der Idee zum Vorbild gewisser Charaktere zu wählen. Da Winckelmann von der entgegengesetzten Annahme ausgieng, so konnte er die berühmte Figur des sogenannten sterbenden Fechters im capitolinischen Museum nicht als Kopie eines Werks des Ktesilaus anerkennen, obgleich auf sie vollkommen die Worte des Plinius passen, welcher sagt: „Ktesilaus bildete

einen verwundeten Sterbenden, in welchem man erkennen konnte, wie viel noch Leben in ihm übrig sey.“ Wir erfahren nicht, wer dieser Sterbende gewesen, ob ein Held oder Feldherr oder Soldat, ob die Züge einer bekannten Person, oder die bloße Idee zum Grunde gelegen — dieß alles übergeht Plinius; nur das Hauptverdienst giebt er an: die lebendige Darstellung des Augenblicks, wo die Seele unter Schmerzen sich vom Körper scheidet, wo der letzte Hauch des Lebens auf den Lippen schwebt, und allmählich Sinne und Bewußtseyn in bangem Todesschauer schwinden. Und wer hat den sterbenden Fechter je gesehen, der diesen Ausdruck nicht in größter Vollkommenheit erreicht fand? Die Wahrheit der Stellung, in der man ein leises Zucken aller Glieder zu fühlen glaubt, die Schwäche, in welcher das Haupt schon seitwärts herabgesunken ist und die Lippen sich geöffnet haben, die letzte Anstrengung in den Armen, sich noch aufrecht zu halten, der Todeskampf in der gekrausten Stirn und den emporgesträubten Haaren — welcher Meister wird das alles poetischer auffassen und ergreifender darstellen? Nichts Unangenehmes oder Schreckliches spricht aus diesem Verwundeten; der Ausdruck ist edel, und doch

so treu und wahr und lebendig, daß jeder Beschauer bewegt wird und mitfühlt. Zudem verräth das Werk eine große Wissenschaft der Zeichnung, und einige Ungleichheit der Ausführung 61) ist wohl nur auf Rechnung des Kopisten zu setzen. — Aber der Charakter dieser Figur ist der eines gemeinen kräftigen Menschen, der ein arbeitsames Leben geführt, wie die Falten und Schwielen an Händen und Füßen beweisen, — das Gesicht trägt unedle Züge, ein dicker Strick liegt um den Hals, und endlich hat dieser Mann keinen Bart, sondern nur einen Schnauzbart, welcher bey den Griechen nie gewöhnlich war. In solcher Tracht einen Griechen vorzustellen, hat wohl kein griechischer Künstler unternommen, und Polyphontes, der Herold des Königs Lajus von Theben, oder Anthemokritus, der Herold des Perikles, den die Megarenser ermordet, würde wohl ganz anders gebildet worden seyn. Und doch ist das Werk des griechischen Meisels würdig, und es ist schwer, ihm einen andern Platz in der Geschichte der alten

61) Weßhalb im Musée des Antiques p. Bouillon Cah. 6. das Werk in die Zeit der ersten römischen Kaiser herabgesetzt wird.

Kunst zu bestimmen. Die Vermuthung ist nicht neu, daß dieser Verwundete ein Barbar am Fuß eines griechischen Tropäums seyn könnte, und wär' es nicht möglich, daß auch des Ktesilaus Werk zu einem solchen gehört hätte? Bey der Verachtung, mit welcher die Griechen auf alle Barbaren herabsahen, unterließen sie nicht, dieselben weit unedler zu bilden als Individuen ihrer eigenen Nation. So wird Onatas dem König der barbarischen Japyger viel geringere Schönheit gegeben haben als dem spartanischen Helden Phalanth. Nimmt man den Nationalstolz, welcher fremde Völker herabwürdigt, einmal für zulässig — und es bedarf dessen hier gar nicht, da Ktesilaus vielleicht historisch treu arbeiten mußte — so verliert unser Künstler auch nichts an seinem Ruhm, wenn ihm ein Werk beygelegt wird, welches eine Gestalt in gemeinem Charakter darstellt, und es läßt sich denken, daß die Alten, unter denen es berühmt ward, gern über das Unedle hinwegsahen, weil es nothwendig war, und dem Gedanken huldigten, welchen der Künstler mit solcher Lebendigkeit vergegenwärtigt hatte. Wären die Griechen hierin so streng gewesen, wie würde Myrons betrunkenes altes Weib und des Praxi-

teles lachende Buhlerin Nachsicht gefunden haben? — und doch waren beyde so berühmte Werke. Daher ist auch der Styl im ludovisischen Fechter dem Gegenstand angemessen, ganz der gemeinen Natur getreu, ohne den mindesten Anspruch an Veredlung oder Zierlichkeit der Formen.

Zu gleicher Zeit, als die attische Bildnerey mit Phidias den höchsten Gipfel erreichte, war auch die äginetische Kunst zur Vollendung gelangt durch Onatas. Nur ist der Aeginet, welchem nicht das Glück zu Theil wurde, so kostbare Werke zu fertigen, und dessen Schule bald nach ihm zu Grabe gieng, bey den meisten alten Schriftstellern wohl in unverdiente Vergessenheit gerathen, da Plinius ihn ganz mit Stillschweigen übergeht. Pausanias aber gedenkt seiner überall mit hoher Achtung, und setzt ihn den attischen Meistern an die Seite [62]).

Onatas muß etwas früher als Phidias bekannt geworden seyn, da er noch als Zeitgenosse

---

62) Paus. 5, 25, 7. S. oben S. 131. Anm. 19. Schelling zu Wagners Ber. S. 168 ff.

des Ageladas und Hegias betrachtet werden konnte, die jedoch beyde den ersten Auftritt des Phidias erlebt zu haben scheinen. Als Maler hat er mit Polygnot im Tempel der Minerva Areia zu Plataä gearbeitet 63), und erscheint hier sogleich in Berührung mit Phidias, welcher das Tempelbild verfertigte. Die Errichtung des Tempels ward aus dem Antheil der Plataäer an der marathonischen Beute bestritten, daher ist wahrscheinlich, daß seine Ausschmückung durch Bildwerk und Malerey ziemlich in einer Zeit vor sich gegangen. Gemeinschaftlich mit Kalamis hat Onatas das Weihgeschenk verfertigt, das nach dem Tode Hierons, Tyrannen von Syrakus (Ol. 78.), für die Siege, die derselbe in den olympischen Spielen erhalten hatte, durch seinen Sohn Dinomenes zu Olympia aufgestellt ward. Der eherne Wagen, worauf ein Führer stand, war von Onatas, die Pferde mit den Knaben von Kalamis 64). Die Aufschrift nannte den Onatas, Sohn des Mikon 65), aus Aegina. — Die obenerwähnte

63) Paus. 9, 4, 1.

64) Id. 6, 12, 1. 8, 42, 4.

65) Dieser ist nicht mit dem Maler Mikon zu verwechseln, der ein Athener war. Paus. 6, 6, 1.

Ceres zu Phigalia ist vielleicht eines seiner späteren Werke. Bey der Erzählung ihrer Geschichte gedenkt Pausanias auch eines Apoll aus Erz, den Onatas für die Pergamener verfertigt, und zählt denselben unter die staunenswürdigsten Denkmäler, sowohl in Hinsicht der Größe als der Kunst; wonach also der äginetische Meister selbst mit Phidias als Kolossenbildner in die Schranken treten konnte [66]). Auch zu Olympia befand sich ein Koloß von seiner Hand, ein Herkules aus Erz, zehn Ellen hoch, die Keule in der Rechten, in der Linken den Bogen. Dieser war von den Thasiern gestiftet [67]). Ferner sah man daselbst nicht weit vom Zeustempel in einer Gruppe oder Reihe von Statuen die trojanischen Helden, im Begriff mit einander zu loosen, wer der Ausforderung Hektors Genüge leisten sollte. Sie waren mit Lanzen und Schilden bewaffnet, und standen, neun an der Zahl, wovon aber Nero einen entführt hatte, auf einem Fußgestell. Gegenüber stand Nestor, die

66) Ein Epigramm rühmt als sein Werk einen jugendlichen Apoll, welcher vielleicht derselbe gewesen. Brunck Analect. 2, 14, 30.

67) Paus. 5, 25, 7.

Loose in einem Helm haltend. Dieß Werk hatte Onatas auf gemeinschaftlichen Auftrag aller achäischen Völker als Weihgeschenk nach Olympia verfertigt [68]. — Ein Hermes, der gleichfalls in der Altis stand, war von ihm und einem andern Künstler, Kalliteles, gearbeitet, welchen Pausanias für seinen Schüler oder Sohn hält. Dieser Hermes war sehr auffallend mit Unterkleid, Chlamys und Helm gebildet, und trug einen Widder unter dem Arm [69]. — Endlich befand sich auch zu Delphi eine große Statuengruppe, von Onatas vermuthlich in Gemeinschaft mit einem sonst unbekannten Künstler Kalynthos ausgeführt [70], auf Kosten der Tarentiner, welche sie für einen über die Peucetier erfochtenen Sieg dem delphischen Gott zum Dankopfer brachten. Es waren Krieger zu Fuß und zu Pferd. Neben dem in der Schlacht getödteten König der Japyger, Opis, dem Bundesgenossen der Peucetier, standen der Heros Taras und der Lacedämonier Phalanth mit dem

---

68) Paus. 5, 25, 5.

69) Id. 5, 27, 5.

70) Id. 10, 13, 5. Die Stelle καὶ Καλύνθου τε ἑστήκασιν ἔργα ist wohl verdorben.

Delphin, der ihn aus einem Schiffbruch wunderbar gerettet haben sollte [71].

Leider finden wir nicht eine Bemerkung über den eigenthümlichen Styl des Onatas, woraus man vielleicht auf die Weise der äginetischen Schule zu Phidias Zeit einen Schluß ziehen könnte, und es steht dahin, ob wir durch Vergleichung der entdeckten äginetischen Bildwerke mit anderen, bis jetzt vielleicht unerkannt gebliebenen, einige Aufklärung darüber erhalten werden. Dem Standpunkt der Kunst zu Folge mußte jetzt der Unterschied der Schulen, wenn auch früher noch so entgegengesetzt, nur an feinen Abstufungen kenntlich seyn. Da jede Mangelhaftigkeit der alten Systeme besiegt, und in allen Theilen der Kunst vollkommene Meisterschaft errungen war, so trugen die vortrefflichen Werke jener Zeit das Gepräge der freysten Originalität, und konnten nur unmerklich die Spuren älterer Kunstübung verrathen. Es würde mithin auch die Kunst der Aegineten, wenn sie nicht zerstört worden wäre, durch Onatas einen ganz andern Charakter erhalten haben. Die Werke der großen Meister selbst aber

71) Vergl. Creuzer Symb. 2, 396.

mußten, gegen einander verglichen, ein höchst mannichfaltiges Gemälde der verschiedenen Eigenthümlichkeit schöpferischer Genien darbieten.

In ausgezeichneter Eigenthümlichkeit erscheint Kalamis. Hatte Phidias seine Kunst fast allein den Göttern geweiht, so war Kalamis einstimmig vom ganzen Alterthum als Pferdebildner gepriesen 72). Dabey ein umfassender Kunstgeist, denn er schuf Kolosse, goß in Erz, hieb in Marmor, bildete in Gold und Elfenbein, und arbeitete vortreffliche Gefäße aus Silber 73). Seinen Gestalten war eine gewisse Härte eigen, welche die Mitte hielt zwischen der Strenge des Kanachos und der größeren Weichheit des Myron 74). Sie konnte jedoch nur von der Schärfe der Ausführung, nicht von der unvollkommenen Wissenschaft

---

72) Plin. 34. s. 19, 11. Propert. Eleg. 3, 7. v. 10. Ovid. ex Ponto epp. 4, 1: v. 33.

73) Caelatura. Plin. 33, 12. s. 55. — l. 34, 7, s. 18. l. 36, 5. n. 10.

74) Cic. de clar. oratt. 18. Quintil. Institutt. oratt. 12, 10.

herrühren, und sich recht wohl zu der Leichtigkeit und Anmuth [75]) gesellen, die aus der freyen und feinsinnigen Auffassung der Idee hervorgieng. Leichte Auffassungsgabe, ein scharfer und sicherer Blick in Ergreifung des natürlichen Charakters und Lebens, und eine weniger reflektirende als unbewußt fühlende Thätigkeit in der Darstellung, waren sonach vielleicht die Grundzüge der Eigenthümlichkeit dieses Meisters, und wir dürfen uns seine Werke ohne Zweifel nicht bloß als anmuthig und wie mühelos entstanden, sondern auch höchst lebendig denken, da es eben der Enthusiasmus für Lebendigkeit ist, den seine natürliche Neigung zur Thierbildnerey voraussetzt.

Von seinem Antheil an dem Weihgeschenk des Hieron war oben die Rede. Sonst wird keiner Biga oder Quadriga von seiner Hand namentlich erwähnt; er mußte aber damals, als er mit Onatas arbeitete, schon seinen Ruf in Darstellung der Pferde begründet haben, da er einem so tüchtigen Meister an die Seite treten durfte. Auch sollte

---

75) Diese rühmt von seinen Werken Dyonys. Halicarn. in Isocr. — τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος —.

er die ehernen Knabenstatuen verfertigt haben, die an der Mauer der Altis zu Olympia als ein Weihgeschenk der Agrigentiner angebracht waren [76]. — Er hat aber auch in der 88sten Olympiade gearbeitet, denn vor dem Tempel des Apollo Patroos zu Athen stand ein Apollon Alexikakos von seiner Hand, welchen die Athenienser, zum Dank für die Befreyung von der im zweyten Jahre des peloponnesischen Kriegs eingebrochenen Pest, aufgestellt hatten [77]. Wie er den helfenden und heilenden Gott gebildet, ist unbekannt; und gegen die Vermuthung, daß der Apoll von Belvedere diesem Alexikakos nachgebildet sey, lassen sich sehr triftige Einwendungen machen. Auch eine Venus war von ihm zu Athen [78]; die größte Bewunderung aber zollt Lucian seiner Sosandra, die auf der Akropolis stand, wegen des Charakters keuscher Züchtigkeit, den er ihr gegeben, des Ausdrucks von leichtem unmerklichem Lächeln, und der Leichtigkeit und Zierlichkeit ihres Gewandes [79]. Wir

76) Paus. 5, 25, 2.

77) Paus. 1, 3, 3.

78) Id. 1, 23, 2.

79) Imagines c. 6.

haben keine Nachricht über das Vaterland dieses Künstlers; doch könnte aus den angeführten Werken geschlossen werden, daß er zu Athen gearbeitet. Auch war zu Olympia eine Viktoria, die er für die Mantineer nach dem Holzbild der ungeflügelten Nike zu Athen gemacht hatte [80]. Den Tempel des Aeskulap zu Sicyon schmückte er mit einem Bild dieses Gottes aus Gold und Elfenbein. Es war bartlos, und trug in der einen Hand ein Scepter, in der andern die Frucht der zahmen Fichte [81]. Für die Stadt Tanagra, welche Hermes einst von einer Seuche befreyt, indem er einen Widder um ihre Mauern getragen, verfertigte er dessen Statue mit dem Widder auf den Schultern [82]. Im Tempel des Dionysos daselbst war das Tempelbild aus parischem Marmor von seiner Hand, und wahrscheinlich auch der Triton, der als Denkmal der heiligen Sage gezeigt ward, daß einst ein Triton die Tanagräer beunruhigt, und von einem Einwohner oder von Bacchus selbst mit einem Beil enthauptet worden

80) Paus. 5, 26, 5.

81) Id. 2, 10, 3.

82) Id. 9, 22, 2.

sey. Deßhalb war das Ungeheuer auch ohne Kopf gebildet [83]). Theben bewahrte ein Bild des Zeus Ammon, welches Kalamis verfertigt und Pindar gestiftet hatte [84]). Unter den Weihgeschenken zu Delphi war das Bild der Hermione, Tochter des Menelaus, von den Lacedämoniern aufgestellt, ein Werk des Kalamis [85]). Endlich besaß die thracische Stadt Apollonia von ihm einen Koloß des Apoll, welchen Lukullus entführte und auf das Kapitol brachte. Dieser soll 30 Ellen hoch gewesen seyn und 500 Talente gekostet haben [86]).

Alles, was Kalamis zum ausgezeichneten Künstler machte, besaß in noch höherer Vollkommenheit Myron aus Eleutherä, Mitschüler des Polyklet beym Ageladas, und einer der gepriesensten Meister in der ganzen griechischen Kunst [87]).

---

83) Paus. 9, 20, 4.

84) Id. 9, 16, 1.

85) Id. 10, 16, 2.

86) Strabo VII. pag. 371. ed. Xyl. Plin. 34, 7. s. 18.

87) S. die Charakteristik dieses Künstlers und ausführl. Anzeige seiner Werke in Böttigers Andeut. XXI. Vorles.

Seine Silbergefäße waren eben so berühmt als seine drey Kolosse des Zeus, des Herkules und der Minerva, die auf einer Basis standen im Häräum zu Samos. Er umfaßte das Leben der Menschen und Thiere, und der Enthusiasmus für die Lebendigkeit war bey ihm zu solcher Höhe gestiegen, daß er selbst an die Stelle der Begeisterung trat. Myron besaß, wie kein Anderer, den schnellen Blick, welcher nicht allein jede Gestalt der Natur in ihrem eigenthümlichen Charakter richtig aufzufassen, sondern selbst den blitzschnell vorüberfliegenden Moment zu ergreifen vermag, und eine Stärke der Einbildungskraft, welche die Erscheinungen der Natur unauslöschlich bewahrte und in die Darstellung übertrug. Nicht die Hoheit des Charakters sprach aus seinen Werken, wie bey Phidias, nicht die Gewalt des Ausdrucks, wie bey Ktesilaus, ja das Alterthum wirft ihm vor, daß er die Empfindungen der Seele nicht angezeigt [88]) — aber das animalische Leben in den leisesten,

---

88) Es versteht sich, daß dieser Vorwurf nur so leise zu nehmen sey, wie sich bey einem so großen Meister geziemt. Sein Satyr, der mit Verwunderung die Doppelflöte betrachtete, muß ein Meisterstück des Ausdrucks gewesen seyn.

flüchtigsten Vibrationen wußte er nachzubilden, gleichsam die Natur selbst zum Wettkampf herausfordernd. Darum gelang ihm, wenn die Idee der Göttlichkeit ihn begeisterte, vorzüglich der Charakter physischer Stärke in Herkules, und des schwelgenden Sinnenlebens, wo Geist und Seele sich nur betäubt und verschwommen in höchster Sinnenlust offenbart, in Bacchus [89]). Am vortrefflichsten aber und unerreichbar war er, wo das Geistige in der höchsten Anstrengung körperlicher Bewegung ganz untergeht und der Organismus im schnellsten Umschwung aller Thätigkeiten erscheint. So steht sein Diskuswerfer, zusammengebeugt, den Diskus abzuschleudern, im Ausholen nach ihm zurückblickend und wie leise mit dem Kniee wankend, als werde er gleich nach dem Wurfe sich wieder aufrichten [90]). Seinem Läufer, dem Bilde des berühmten Ladas, saß der Athem

---

89) Paus. 9, 30, 1. zählt das Bild dieses Gottes auf dem Helikon, welches Sylla der Stadt Orchomenos in Böotien weggenommen und dort aufgestellt hatte, unter die sehenswürdigsten von Myrons Werken.

90) Lucian. Philopseud. c. 18. Winckelm. G. d. K. B. 9. Anm. 369. 375.

auf den Lippen, und er schien in Windesschnelle das Ziel zu erreichen. Vielleicht war dieses Schweben der Bewegung zwischen dem vergangenen und folgenden Augenblick, wo That und Wille vereint in jedem Gliede sich kund thun, auch ein Hauptverdienst des berühmten Perseus auf der Akropolis zu Athen, welcher die Medusa tödtend von Myron gebildet war [91]).

Den sogenannten borghesischen Fechter könnte man für ein Werk des Myron halten, wenn er nicht mit dem Namen des Agasias bezeichnet wäre. Hier ist nicht bloß die kunstvolle Stellung, wie in den übrig gebliebenen Kopien des Diskuswerfers, sondern das Einzelne des Muskelspiels aufs Lebendigste dargestellt. Die zusammengesetzte Bewegung dieses gegen einen höhern Streiter mit Schild und Wurfspieß Ankämpfenden ist höchst wahr und ergreifend. Lautrufend wendet er den Schild, zielt nach dem Feinde, schreitet vor und schleudert mit angestrengtem Arme den Wurfspieß — alles in demselben Augenblick [92]); und wir

91) Paus. 1, 23, 8.

92) S. Fr. Sicklers Vermuthung über den borghes. Fechter im Morgenbl. 1817. Kunstbl. n. 9.

schen den Vorsatz und das Vollbringen, Ursache und Wirkung, das Gewesene, Gegenwärtige und Künftige, und den muthbeseelten Mann in der höchsten Anspannung körperlicher Kraft. Die Bewegung ist weit heftiger als in dem Koloß des Phidias, denn dieser ist der Herrschaft über sein Roß gewiß, und nimmt nur ruhig seine Stärke zusammen, um es zu halten, und schreitet aus, ihm Platz zu geben — während jener dem übermächtigen Feinde mit Wuth entgegenstürmt und als der Schwächere sein Leben aufs Spiel setzt. Beyde Gestalten, nach ihrem Charakter verglichen, geben den Unterschied zwischen Großheit und gewöhnlicher Kraftfülle, und man darf auch vielleicht behaupten, den Unterschied zwischen der Individualität des Myron und Phidias. An dem Koloß ergiebt sich die Lebendigkeit aus der großartigen Wahrheit der Darstellung, wenn auch dem Einzelnen keine genaue Bearbeitung gewidmet ist — an dem Fechter springt sie hervor aus der sorgfältigen Ausführung jedes Gliedes, jedes Muskels, jeder Sehne. Dort zeigt sich die Wissenschaft mehr nach ihrer geistigen Gewalt, hier zugleich in ihrem ganzen Umfang.

Die vielen Bildnißstatuen olympischer Sie-

ger [93]) und delphischer Pankratiasten, die von unserm Künstler verfertigt wurden, sind als die Vorstudien zu seinen Meisterwerken anzusehen. Denn stand gleich Myron, wie alle trefflichen Meister dieser Zeit, im Besitz aller Schätze der Wissenschaft, die dem Künstler nöthig sind, so blieb es doch gerade für ihn, dem die Wissenschaft beynah zur Idee geworden war, höchst nothwendig, mit dem individuellsten Leben der Natur stets inniger vertraut zu werden.

Wenn Gefühl und Sehnsucht des Schönen im Allgemeinen seine Thätigkeit leitete, so hat er doch das Anmuthige eben so wenig gesucht, als das Erhabene; sonst würde er seine Kunst nicht auf Thiere gewandt haben, die beyder unfähig sind. Sein berühmtes Werk war die Kuh zu Athen, besungen in einer Menge von Epigrammen, deren Witz hauptsächlich die Lebendigkeit des Werks zum Ziel hat. Man sieht daraus, daß geistreiche, treue und lebenvolle Auffassung der Natur [94]) von

93) Paus. 6, 2, 1. ibid. 8, 3. ibid. 13, 1. (cf. Paus. 4, 23, 2. 4. 1. 8, 39, 2.)

94) Worin sonst hätten die Künstler so viel Aufforderung zu Bildung von Stieren, Kühen, Hunden u. s. w. gefunden?

den Alten noch höher geschätzt ward, als Anmuth und Zierlichkeit der Formen, welche nur da beabsichtigt werden kann, wo der darzustellende Charakter es erlaubt oder fordert. Auch hier war es die glückliche Wahl eines vorübergehenden Augenblicks vereint mit der tiefen Kenntniß des Charakters dieser Thiergattung, durch welche der Meister so hohe Lebendigkeit erreichte. Auch einen Hund zählt Plinius unter seine vortrefflichsten Arbeiten.

Von dem Reichthum der Phantasie, welcher bey Myron dem tiefen Naturstudium zu Hülfe kam, zeugen seine Seedrachen. Die Darstellung solcher phantastischen Wesen kann nur dann wahren innern Werth haben und als wahrhaft poetisch betrachtet werden, wenn sie die gleichbedeutenden Charakterzüge verschiedener Naturgestalten so innig vereinigt, daß der Beschauer sich von der Möglichkeit der Existenz so organisirter Geschöpfe überzeugt fühlt, weil er einen in allen seinen Theilen

---

Myron arbeitete noch mehrere. Vier Stiere von ihm stellte August bey Einweihung des Tempels des palatinischen Apoll auf. Phradmon, der mit Phidias zu Ephesus um den Preis gerungen hatte, bildete zwölf Kühe in Erz. S. Winckelm. G. d. K. B. 7. K. 2. §. 5.

harmonischen Charakter vor sich sieht. Hier gilt es nicht allegorische Andeutung, bey der auch wohl das Verschiedenste sich zusammenfindet, sondern Einheit des Mannichfaltigen, nicht bloß der Idee, sondern dem Charakter nach. Daher kann solch eine Gestalt auch nicht durch mühselige Berechnung zusammengesetzt werden — sie ist ein Geschöpf der Phantasie und wird von ihr geboren wie durch Zauberkraft — aber die Phantasie darf nicht in leeren Träumen spielen, sie muß genährt seyn von Erkenntniß und Anschauung aller lebendigen Dinge. Die Kunst der Hellenen hat ein großes Reich phantastischer Wesen geschaffen, ohne je sich in Aberwitz zu verlieren, weil sie bey aller Keckheit doch stets den Charakteren der Natur getreu blieb. So wenig sie sich scheute, selbst einige ihrer Heroen mit den verunstalteten Ohren der Pankratiasten zu bilden, weil diese Verunstaltung höchst charakteristisch war, so wenig hat sie es für unedel gehalten, die menschliche Form zur Thierheit zu erniedrigen, wo das sinnlich fröhliche Leben im Gefolge des Bacchus und in dem immer bewegten Reich des Oceanus geschildert werden sollte. Die Thierwelt dagegen hat sie veredelt, wo ihr Charakter für die Würde der mythischen Darstellungen

nicht genügte, durch Vereinigung des Edleren mit dem Unedlen, wie in den Seepferden, Seetigern u. s. w. Dieß alles aber geschah mit klarem Bewußtseyn, und mit einer solchen Verständniß des Charakters, der in jedem Geschöpfe waltet, und der Bedeutung aller seiner Glieder, welche nur ein vorausgegangenes treues und tiefes Studium geben konnte. Und eben, weil der reine Künstlersinn nur das Schöne der Natur, auch in ihren niedrigeren Regionen erfaßt, giengen solche Schöpfungen ihrer Kunst niemals bis ins Häßliche; sie bildeten Drachen und Ungeheuer, aber keine Scheusale.

Besaß irgend ein Meister dieser Zeit in hohem Grade Stimmung und Gabe zur Schöpfung solcher Phantasiegebilde, so war es Myron, dessen zahlreiche mannichfaltige Werke zugleich Zeugniß geben von der Schnelligkeit, womit er die Gestalten seiner Phantasie ins Daseyn rief [95]).

Eine Sonderbarkeit ward an diesem ausgezeichneten Genius gerügt, seine Anhänglichkeit an die alte Sitte in Bearbeitung der Haare. Er

95) Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus. Plin. 34. s. 19, 3.

bildete sie noch eben so reihenweise in kleine Löckchen gelegt, wie die früheren Meister, welches auch an einer Kopie des Diskobolus, dem sogenannten fallenden Fechter im capitolinischen Museum, bemerkbar ist [96].

Das Verdienst, in Behandlung der Haare zuerst von der alten Weise sich entfernt und der Natur genähert zu haben, schreibt Plinius dem Pythagoras aus Rhegium zu, welcher von Klearchus aus Rhegium unterrichtet [97]) und der glückliche Nebenbuhler des Myron war [98]). — In so fern Pythagoras unter die frühsten Meister dieser Zeit gerechnet werden kann, mag jene Angabe im Allgemeinen nicht ungegründet seyn. Die Haare an den Werken des Phidias, wenn sie auch

96) Man könnte auch hierher rechnen, daß er das Bild der Hekate zu Aegina nach alter Weise aus Holz geschnitzt (Paus. 2, 30, 2.), wenn dieß nicht in religiösen Bestimmungen seinen Grund hatte.

97) S. oben S. 211 Anm. 47.

98) Plin. 34. s. 19, 4. Er ist zu unterscheiden von Pythagoras aus Samos, den Plin. gleich darauf anführt. Die Berichtigung der Stelle s. Heyne opusc. acad. 5, 371. Schr. der deutschen Gesellsch. in Gött. 1, 255. Becks Grundriß der Archäol. S. 81.

nicht völlig die Weichheit haben, die an den späteren sichtbar ist, tragen keine Spur der unnatürlichen früheren Weise. — Das Lob, zuerst Nerven und Adern ausgedrückt zu haben, sagt vielleicht nur, Pythagoras habe sie mit vorzüglicher Weichheit und Natürlichkeit bearbeitet. —

Auf sein tiefes Naturstudium und auf die Lebendigkeit seiner Werke läßt sich daraus schließen, daß er mit Myron gewetteifert und den Sieg über ihn errungen in Bildung von Pankratiastenstatuen. Auch ihn scheinen Bildnisse der Sieger in den heiligen Spielen am meisten beschäftigt zu haben, — unter den Siegerstatuen zu Olympia, welche Pausanias nennt, finden sich eben so viele Werke von seiner als von Myrons Hand [99]).

In der Eigenthümlichkeit der Anlage und Neigung, und der aus ihr erfolgten Richtung seiner Kunst aber zeigte er sich seinem Nebenbuhler eher entgegengesetzt als ähnlich. War Myron dem augenblicklich Vorübergehenden der Bewegung,

---

99) Statue des Leontiskos Paus. 6, 4, 2. — Des Protolaos aus Mantinea l. 6, 6, 1. Des Euthymus ibid. 2. — Des Astylos aus Kroton 6, 13, init. Des Mnaseas aus Cyrene ibid. 4. Eherner Wagen mit der Nike und dem Bilde des Kratisthenes l. 6, 18, 1.

den gewagtesten Stellungen geneigt, so wählte Pythagoras lieber ruhige Momente, in denen sich die Anmuth eines schönen Körpers reiner entfalten konnte. Ein Knabe, der eine Schreibtafel hielt, und ein anderer, ganz nackt, gehörten unter seine vorzüglichsten Werke, eben so ein Zitherspieler. Lauter mildbewegte Gestalten, in denen mehr die Schönheit der Seele und des Körpers geschildert werden konnte, als die Kraft der Muskeln und die Schnelligkeit der Bewegung.

Wie er den Apoll dargestellt, der den Drachen tödtete, ist unbekannt. Ein gepriesenes Denkmal seiner Kunst aber stand zu Syrakus. Die Bildsäule eines Hinkenden, dessen von einem Geschwür verursachte Schmerzen, wie Plinius sagt, auch die Beschauer zu fühlen schienen. Nach diesem Urtheil, das wohl als Wahrzeichen der Trefflichkeit sich unter den Kunstfreunden des Alterthums von Mund zu Mund fortgepflanzt hatte, dürfen wir ein Meisterstück des Ausdrucks vermuthen. Man weiß, daß Alkamenes einen Vulkan gebildet, durch dessen leichtes Gewand sich ganz deutlich die Stellung des Hinkens verrieth, doch ohne Nachtheil für die Schönheit, so daß der Fehler nicht als Unvollkommenheit, sondern als nothwendige Ei-

genthümlichkeit des Gotts erschien [100]. So kann der Hinkende des Pythagoras den Philoktet vorgestellt haben, obgleich Plinius davon nichts erwähnt [101], „denn niemand im ganzen Alterthum „hatte mehr Recht, wegen eines schmerzhaften „Geschwürs am Fuße bekannt zu seyn, als Philoktet" [102]. Denken wir uns nun den Helden, wie Sophokles ihn schildert [103], wenn das wüthende Gift von neuem zu wirken beginnt, der erste Schmerz ihm kaum einen Angstruf erst entrissen hat, wie aber nun die Pein heftiger und schrecklicher wächst, und bald ihn so überwältigt, daß er verzweifelnd den bestürzten Neoptolem anfleht, nur schnell mit einem Schwerdtstreich seine Qual zu enden [104] — denken wir uns zwischen

---

100) Cic. de nat. Deor. 1, 30. Valer. Max. 8, 11. ext. n. 3.

101) Die Stelle des Plinius ist vielleicht nicht verdorben, wie Lessing glaubte. Da das Hinken und der Schmerz das Auffallendste an der Figur waren, so wurde sie wahrscheinlich oft nur damit bezeichnet.

102) Lessing Laokoon S. 22.

103) Sophocl. Philoct. 3. v. 745. ff.

104) v. 762:

πρὸς θεῶν πρόχειρον εἴ τι σοὶ τέκνον πάρα
ξίφος χεροῖν, πάταξον εἰς ἄκρον πόδα·
ἀπάμησον ὡς τάχιστα — μὴ φείσῃ βίου.

diesem Augenblick der Verzweiflung und jenem des ersten Schmerzes die kurze Zeit, wo die Seele des Mannes noch kräftig streitet gegen das wachsende Körperleiden, und wir haben den höchsten Ausdruck eines Heldencharakters im Kampf mit einem schweren, von den Göttern über ihn verhängten Schicksal, das fruchtbarste tragische Moment für den bildenden Künstler. Er mußte den großherzigen Gefährten des Herkules, den Mann, der neun lange Jahre das immer wiederkehrende Leiden muthig und standhaft geduldet, den nicht die tägliche Todespein des wüthenden Körperschmerzes, wohl aber der einzige Schreckensgedanke, in die Gewalt seiner verabscheuten Feinde zu gerathen, zum Entschluß des Selbstmordes bringen konnte — den mußte er nicht bilden, wie er unterliege — dieß durfte der Dichter, weil es in seiner Macht stand, ihm bald seine höhere Würde zu retten — sondern wie er kämpfe, und wie es noch zweifelhaft, ob seine Seele oder die Qual des Giftes stärker sey. Den Laokoon umstricken Schlangen; man sieht den wüthenden Biß, die Stärke, womit sie die Glieder umschließen, die nahe Todesgefahr des Vaters und der Kinder — die Ursache des Unglücks liegt offen vor Augen.

Diesen Vortheil hatte Pythagoras nicht. Ihn unterstützte nur die Berühmtheit seines Helden, und seine gründliche Wissenschaft, wodurch er anschaulich machte, daß die ganze schmerzliche Wendung des Körpers von der verhüllten Stelle des Fußes ausgehe.

Eine Bemerkung des Diogenes Laërtius sagt: Pythagoras habe zuerst auf Verhältniß und Ebenmaaß hingearbeitet [105]. Daß dieses zuerst eben so wenig im strengen Sinne des Worts zu nehmen, als jene Angabe über seine Bearbeitung der Nerven und Adern, ist einleuchtend. Wäre die Kenntniß von den Verhältnissen des menschlichen Körpers den großen Meistern dieser Zeit nicht schon durch ihre Lehrer mitgetheilt worden, so hätten sie unmöglich so Vortreffliches leisten können. Wohl aber dachte weder Phidias, noch Myron, noch sonst einer der Genannten, daran, bis ins Einzelne herab gewisse mittlere Verhältnisse als Normen der Schönheit festzusetzen, und in Bildung aller ihrer Figuren streng zu befolgen. Viel-

105) Diog. Laërt. VIII. Vit. Pythag. — πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι.

mehr giengen die Verhältnisse ihrer Gestalten jedesmal aus dem darzustellenden Charakter hervor, und bewegten sich nur unter den allgemeinen Gesetzen, die auch die Natur in ihrer Mannichfaltigkeit nicht überschreitet. Ihr Entzücken an der Schönheit der Natur stand in gleichem Verhältniß und in inniger Vereinigung mit dem Enthusiasmus für die Lebendigkeit, welcher bey Myron, und der Begeisterung durch die Idee, die bey Phidias vorherrschend war. Pythagoras aber, vom Gefühl des Anmuthigen und Gefälligen geleitet, mag wohl den ersten Schritt zur Festsetzung genauer Regeln gethan haben, als Vorarbeiter seines Zeitgenossen Polyklet, welcher die Lehre von den Verhältnissen zu einem förmlichen System gestaltete.

Polyklet aus Sicyon, der dritte große Schüler des Ageladas, der nicht verwechselt werden darf mit dem späteren Polyklet aus Argos, einem Schüler des Naukydes [106]), beschließt, der

106) Paus. 6, 6, 1. scheidet diesen Polyklet streng von dem berühmteren. An andern Stellen ist nicht ganz deutlich,

Zeit und Kunst nach, die edle Reihe der ersten Meister im Zeitalter des Perikles sowohl als in der ganzen griechischen Kunst. Sein berühmtestes, und, wie schon gesagt, wahrscheinlich sein spätestes Werk war die kolossale Hära aus Gold und Elfenbein zu Argos, wodurch er dem Schöpfer des olympischen Jupiters würdig an die Seite trat.

Die Urtheile und Nachrichten der Alten über ihn, die seine Größe ehren, ohne deßhalb seine Schwächen zu verhehlen, geben Stoff zu mancherley Betrachtungen. — Wie Phidias in allen Theilen der Kunstübung verbessernd und vervollkommnend wirkte, so auch Polyklet. Jener hatte die Toreutik zu einer vorher unbekannten Vollkommenheit erhoben, ohne die sie nicht fähig gewesen wäre zur Erschaffung so herrlicher Werke, wie die athenische Pallas und der olympische Zeus. Diesem waren die Kolosse des Phidias vor Augen,

---

welchen von beyden er meynt. Sicyon nennt er nie als Vaterland unsres Meisters; entweder heißt es Polyklet der Argiver, oder schlechthin Polyklet, und wahrscheinlich bezeichnet er auf letztere Weise stets den berühmteren. l. 2, 17, 4. ibid. 20, 1. — 22, 8. — 24, 6. — 27, 5. l. 6, 4, 6. — 7, 3. — 9, 1. Polykl. aus Argos wird erwähnt l. 3, 18, 5. 6, 13, 4. 8, 31, 2.

so daß er seine ganze Technik sich aneignen und jede seiner Verbesserungen benutzen konnte; und nun gab er dem Verfahren in Bearbeitung dieser toreutischen Werke die letzte Vollendung, indem er die ganze Behandlung, wo sie noch einer Verbesserung fähig war, aufs feinste und scharfsinnigste ausbildete [107]). Bekannt ist, daß an dem olympischen Zeus die Fugen des Elfenbeins aus einander giengen, welchen Schaden der Messenier Damophon glücklich hob [108]); daß je nach der Beschaffenheit des Standortes diese toreutischen Bilder durch Anfeuchtung oder Ausdünstung von Wasser oder Oel erhalten werden mußten [109]). Ueber alles dieß, und über manche Feinheit und Bequemlichkeit der Bearbeitung scheint Polyklet sichere Regeln gegeben zu haben, welche nichts zu wünschen übrig ließen.

So war er auch Vollender des Erzgusses, welcher allem Anschein nach dem Phidias eben so

---

107) Hic consumasse hanc scientiam (statuariam — es kann nicht auf die Verhältnißlehre gehen, wie Quatrem. p. 115 will) videtur, et toreuticen sic erudisse ut Phidias aperuisse. Plin. 34, 8, 19, 2.

108) Ueber Damophons Zeitalter s. Quatrem. p. 342 ff.

109) Böttiger Andeut. S. 109. Quatrem. p. 428 ff.

große Verbesserungen verdankte, wie die Toreutik [110]). Es ist oben schon bemerkt, daß bereits Ageladas die Kunst in Erz zu gießen in ziemlicher Vollkommenheit geübt haben müsse. Die Größe seiner Werke, so wie die zahlreichen Erzstatuen des Eleers Kallon und der meisten genannten Meister bis auf Phidias, berechtigen zu dieser Vermuthung; und die ersten Anfänge des Rhökus und Theodorus werden dagegen in eben dem Verhältniß gestanden seyn, wie die Marmorwerke des Dipönus zu denen des Alkamenes. Aber an allen diesen älteren Statuen war das Metall noch dick und schwer; es ward als ein Beweis der Stärke des Athleten Milon angeführt, daß er seine von Dameas aus Kroton verfertigte Bildsäule selbst in die Altis getragen. Dann wurden sie auch nicht im Ganzen, sondern theilweise gegossen, und die Stücke mit Nägeln und Schwalbenschwänzen zusammengeheftet, wie man noch an herkulanischen Werken und an den Pferden zu Venedig sieht; ein Verfahren, das im Anfang vieles Nachfeilen erforderte, wodurch die ursprüng-

110) Plin. 36. c. 5, 3. Pictura aut statuaria, quarum utraque cum Phidia coepit. Vergl. Quatrem p. 90 ff.

liche Form des Modells zum Theil verloren gieng, und der Glanz des gegossenen Erzes getrübt ward. Je dünner man den Guß machen konnte, je geringer die Masse des Erzes war, desto feiner und genauer konnte die Mischung desselben werden, in deren Mannichfaltigkeit und Schönheit die Alten sich so sehr auszeichneten; und je weniger man nöthig hatte, die Statuen aus einzelnen Theilen zusammenzustückeln, desto größeren Fleiß konnte der Meister auf die Ausarbeitung des Modells wenden. — Hätten wir bestimmtere Nachrichten über die Art, wie Phidias den Erzguß behandelte, so wüßten wir vielleicht, daß er Mittel gefunden, wenn nicht die Statuen im Ganzen zu gießen [111]), doch die Nachtheile jener Unbequemlichkeiten zu beseitigen. Polyklet gab dem Verfahren wohl die letzte Vollendung, und die hohe Vollkommenheit, wodurch es dem Meister möglich wurde, bloß das Modell zu fertigen, und den Guß seinen Arbeitern zu überlassen. Sein bekannter Spruch: „die Arbeit werde dann am schwierigsten, wenn der Thon unter die Nägel komme“ — wie man ihn auch

---

111) S. Winckelm. G. d. K. B. 7. K. 2. §. 6. Anm. 579. Quatrem. p. 60.

erklären möge — beweist immer, daß er das Modell aufs fleißigste zu endigen pflegte; und man könnte daraus schließen, er habe vor dem Guß auch nicht einmal mehr den wächsernen Ueberzug, an dessen Stelle das Erz zu kommen pflegt, verbessern dürfen, weil ausserdem eine so ganz subtile Vollendung des Thonbilds überflüssig gewesen seyn würde [112].

---

112) S. Plutarch. Symposiac. l. 2, quaest. 3. init.: χαλεπώτατον εἶναι τὸ ἔργον ὅταν ἐν ὄνυχι ὁ πηλὸς γένηται — und de profect. virtut. in fin. — ὡς ἔστι χαλεπώτατον αὐτῶν τὸ ἔργον, οἷς ἂν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἀφίκηται. Cf. Facii Exc. ex Plut. p. 48 seqq. Winckelm. G. d. K. B. 7. K. 1. §. 3 ff. Darum ward auch Polyklet vorzugsweise πλάστης genannt. Winckelm. B. 9. Anm. 269. Das Modell hieß πρόπλασμα, πρότυπον. Cic. epp. ad. Attic. 12, 41. Die Vollendung dieser thönernen Modelle unter wechselndem Austrocknen und Anfeuchten beschreibt Hippocrat. de Vict. rat. l. 1. p. 346. ed. Foes. Auch das Gerüst dazu ward mit großer Genauigkeit verfertigt. Plin. 34, 7. s. 18. erzählt: als Zenodorus den 110 Fuß hohen Koloß des Nero gearbeitet, habe man die Aehnlichkeit nicht nur in dem Modell, sondern schon an dem Gerüst der kleinen Stäbchen erkannt, an welchen der Thon befestigt wor-

Diese Bequemlichkeit, das Werk gleich in Thon vollenden zu können, ohne Gefahr, daß im Guß etwas von der Arbeit des Meisters verloren gehe [113]), war höchst vortheilhaft für das Studium der Natur. Das lebendige Vorbild konnte in einer ruhigen Stellung mit Muße und Genauigkeit nachgebildet werden, und alle Feinheit der Ausführung, der ganze Hauch der Lebendigkeit, welchen der Künstler aus der Natur auf sein Thonbild übertrug, ward auch dem Erzbilde zu Theil. Berechnet man, daß Bronzestatuen den größten Theil der zahllosen Menge griechischer Bildsäulen aus-

---

den (ex parvis admodum surculis, quod primum operis instar fuit). Cf. Ludov. Demontios. comment. de sculpt. Dieß Gerüst hieß κάναβος. Wahrscheinlich gab man ihm die möglichste Aehnlichkeit mit dem anatomischen Skelett. Die Stelle Lucian. Gall. c. 24. bezieht sich nicht auf das Modell, sondern auf die Stangen und Schrauben, die innerhalb der Kolosse von Elfenbein und Gold angebracht waren, und das Ganze zusammenhielten.

113) Wie vollkommen in der guten Zeit der Kunst der Guß zu gelingen pflegte, zeigt der Sturz einer ehernen Statue zu Florenz, wo auf der Brust der Strich sichtbar ist, den der Künstler beym Bossiren des Modells mit dem Daumen gab. S. Winckelm. G. d. K. B. 7. Anm. 455.

machten, so erscheint diese Sicherheit des Modellirens erst in ihrem vollen Werth.

Ganz besonders wichtig aber muß sie für Polyklet gewesen seyn. Fleiß und Zierlichkeit war der Hauptcharakter seiner Werke, der Vorzug, welcher ihnen im Urtheil der späteren, Zartheit und Weichlichkeit liebenden Griechen und Römer den Preis vor allen übrigen verschaffte. Zur Darstellung hoher göttlicher Ideen fehlte ihm der Nachdruck; selbst das höhere männliche Alter soll er ungern gebildet, und sich gescheut haben, über die glatten Wangen hinauszugehen 114). Dieser harte Tadel, welchen Quintilian sehr strengen Kunstrichtern nachspricht, kann nur richtig verstanden werden, wenn man nicht vergißt, daß die Alten unsern Künstler überall, sogar in Hinsicht des Würdigen und Großartigen 115), unmittelbar nach

114) Quintil. 12, 10. Diligentia ac decor in Polycleto supra ceteros, cui quanquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse Deorum auctoritatem videtur. Quin aetatem quoque graviorem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas.

115) Dionys. Halicarn. Judic. de Isocr. κατὰ τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικόν.

Phidias setzen. Quintilian selbst mildert sein Urtheil durch ein großes Lob, das auch mit anderen Bemerkungen der Alten übereinstimmt [116]) — in Bildung menschlicher Gestalten nehmlich habe Polyklet die Natur noch an Zierlichkeit übertroffen.

Sanftes Entzücken an der Schönheit der Natur war also das herrschende Prinzip in seiner Kunst, und er ward unstreitig noch weit ausschließlicher davon geleitet, als Pythagoras. Bedeutsame Ruhe scheint er in allen seinen Werken geliebt zu haben; vorzüglich deßhalb, weil er so bey Ausarbeitung des Modells stets ein lebendes Vorbild vor Augen haben konnte. Wir wissen, daß die blühende Jugendschönheit des Alcibiades, dessen Bildniß auch Polyklet verfertigte [117]), den Künstlern seiner Zeit zum Vorbild des Eros, und in späterem Alter zum Vorbild des Hermes diente [118]). — So wählte Polyklet wahrscheinlich aus den schönen Knaben- und Jünglingsgestalten, deren Anmuth in den griechischen Palästren die

---

116) Cic. de clar. Oratt. 18. Strabo l. 7. p. 372.

117) Dio Chrysost. Orat. 37.

118) Plin. 36, c. 5. n. 8. Die Stellen aus Clem. Alex. und Arnob. s. bey Jun. Catal. Artiff. S. 177.

zahlreich versammelten Zuschauer oft mit trunkenem Entzücken erfüllte, die Vorbilder seiner Schöpfungen; vom Ringplatz folgten sie ihm in die Werkstatt, und boten in der gewählten Stellung die Fülle ihrer Glieder dem feinsinnigen Meister zur bequemen sorgfältigen Nachbildung. Nicht Bildnißähnlichkeit, sondern Erfassung der Schönheit des natürlichen Charakters war hier der Zweck; es entstanden Werke, welche die Mitte hielten zwischen Bildnissen und frey aus der Idee erzeugten Schöpfungen, und worin die Schönheit der Gestalt allerdings die der Natur zu übertreffen schien, da der Meister jeden Charakter von seiner schönsten Seite ergriff. Auf diese Weise schuf Polyklet ohne Zweifel viele seiner berühmtesten Statuen, namentlich den weichlich zarten Jüngling, der sich die Binde um das Haupt wand, und dessen Werth auf hundert Talente geschätzt wurde, und das Seitenbild dazu, den männlich kräftigen Knaben, der die Lanze trug [119]. Wie sinnig er das jugendliche Leben und das wechselnde

119) Dahin gehört auch sein Destringens se, ἀποξυόμενος, ein Jüngling, der sich das mit Staub vermischte Salböl abrieb. S. Böttiger Andeut. S. 115. Das

Spiel des Ausdrucks erfaßte, läßt sich aus der Gruppe würfelnder Knaben schließen, welches Plinius als eines seiner vollendetsten Werke preist.

Ein so sorgfältiges Naturstudium und eine so vorherrschende Neigung zur Anmuth und Zierlichkeit mußten sich in Polyklet mit einer gewissen Nüchternheit der Reflexion vereinigen, um ihn vollenden zu lassen, was Pythagoras angefangen hatte, die Lehre von der Schönheit des menschlichen Körpers. Er schrieb ein Werk, vermuthlich von ihm selbst Kanon genannt, worin er die Resultate seiner Untersuchungen über menschliche Gestalt niederlegte. Um eine allgemeine Norm für die Verhältnisse des menschlichen Körpers zu entwerfen, ist nöthig, wie Galen sagt, das Mittlere der Gattung zu beobachten — und Polyklets Verdienst scheint eben darin bestanden zu haben, daß er die Verhältnisse einer schönen Mittelgestalt bis in die kleinsten Theile nach Maaß und Zahl bestimmte. Dieß läßt sich aus anderen Bemerkun-

---

Bildniß des Knaben Kyniskos, der im Faustkampfe gesiegt, stand von ihm zu Olympia. Paus. 6, 4, 6. Eine andere Siegerstatue ibid. 9, 1.

gen Galens schließen [120]). Wenn aber Vitruvs Angaben aus Polyklets Werken genommen sind, so waren darin nicht bloß die Verhältnisse nach Länge, Breite und Umfang gemessen, sondern auch die Formen des ganzen Körpers [121]) und seiner Theile, sowohl an sich, als nach Verschiedenheit der Stellung und Gruppirung mit mathematischen Figuren verglichen. So ist Polyklet vielleicht als Schöpfer mathematischer Konstruktionen zu betrachten, deren Schönheit unstreitig auch von seinen großen Zeitgenossen gefühlt und in ihren Werken ausgedrückt worden war, die jedoch eben als Lehre ausgesprochen werden mußten, um auch

---

120) De Hippocrat. et Platon. placit. l. 5, 3.

121) Hievon giebt Vitruv zwey Beyspiele, indem er den ausgespreizten Körper unter den Formen des Kreises und Quadrats darstellt l. 3, c. 1. Namque si homo collocatus fuerit supinus, manibus et pedibus pansis, circinique collocatum centrum in umbilico ejus, circumagendo rotundationem, utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item et quadrata designatio in eo invenitur. Nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit, eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae, quae ad normam sunt quadratae.

der nachfolgenden Kunst als Führer in Zeichnung und Komposition zu dienen.

War es überhaupt der griechischen Bildnerey Bestimmung vom Anfang an, heilige Oerter zu verzieren, so wäre sie auf diese Weise sich des Kunstschönen der Komposition, welches die Darstellung der Idee mit dem zu schmückenden Raum in richtiges und anmuthiges Verhältniß setzt, durch Polykket in so weit bewußt geworden, als sich bestimmte Regeln darüber geben lassen. Die plastische Komposition großer Gruppen muß dem Wesen dieser Kunst nach stets mehr Zusammenstellung als dramatische Verbindung seyn [122]; es gab wohl auch im Alterthum wenige Gruppen wie die des farnesischen Stiers. An den Giebelfeldern ihrer Tempel lernten die Griechen wahrscheinlich zuerst die Zusammenstellung runder Bildwerke, und der Formensinn wurde hier sogleich auf Pyramidalform und auf Beobachtung der Symmetrie hingewiesen. Die Hauptfigur mußte in der Mitte und am höchsten stehen — die übrigen reihten sich zu beyden Seiten an sie an, und mußten sich durch Stellung und zuweilen auch durch kleinere Ver-

---

122) S. Tölken über das Basrelief S. 40 ff.

hältnisse in die eng zusammenlaufenden Räume der Seitenwinkel schmiegen. Polyklet hat nun vielleicht die Regeln solcher Komposition auch auf die Gruppirung weniger, oder die Stellung einzelner Figuren angewendet, oder ähnliche neue nach den Gesetzen der Symmetrie und Eurhythmie und allgemeiner mathematischer Linien entworfen.

Ist ferner zu vermuthen, daß er diese Konstruktionen selbst auf die einzelnen Theile des menschlichen Körpers ausgedehnt, so könnte man wohl von dem Einflusse, den sein Kanon ohne Zweifel auf die nachfolgende Kunst ausgeübt hat, die allgemeine Beobachtung der sogenannten griechischen Gesichtsform in der Bildung edler Charaktere herleiten. Wie oben schon bemerkt worden, war diese Gesichtsform gewiß eine nationale Eigenthümlichkeit der schönsten griechischen Gestalten; die Künstler wurden durch die Natur selbst darauf aufmerksam gemacht. Es läßt sich aber auch denken, daß sie ihr hierin um so lieber gefolgt, als in jenen alten ägyptischen Formen schon die geradlinige Verbindung der Stirn und Nase gegeben war, wie sie sich auch auf den rohen Pallasköpfen der athenischen Münzen findet. Nur war die Stirn dort noch zu glatt und zurückgeschoben.

Die entwickelte Kunst vereinte jene alten Regeln allmählich mit der Schönheit der Natur, und brauchte das senkrechte Profil als Kennzeichen aller höhern Charaktere, während die niederen, je mehr sie sich der Thierwelt näherten, desto tiefer gedrückte Winkel zwischen Stirn und Nase bekamen. Jedoch ist dieß unter den Einschränkungen zu verstehen, welche die Originalität jedes trefflichen Künstlers solchen Gewöhnungen von selbst macht, und eben zu Phidias Zeit scheint jenes Profil nicht allgemein gewesen zu seyn; an dem quirinalischen Koloß wenigstens findet es sich nur unvollkommen beobachtet. Wenn Polyklet dasselbe in seinem Kanon durch mathematische Konstruktion begründet und als Regel aufgestellt hat, so wird man sich später vielleicht desto allgemeiner daran gehalten haben.

Wenn er aber die Regeln solcher mathematischen Konstruktionen auch nicht ausführlich in seiner Schrift aus einander gesetzt, da es fast unmöglich ist, durch Worte darüber ganz verständlich zu werden, so hat er doch wohl den natürlichen Sinn dafür geschärft und viel praktische Anleitung dazu gegeben. Denn nur aus der Fortpflanzung solcher Regeln läßt sich wohl jene Ruhe, Einfalt

und Großartigkeit in der Zeichnung und Ausführung der meisten griechischen Werke erklären; und vielleicht konnten neuere Bildner bey großer Lebendigkeit der Darstellung deßhalb den Fehler der Kleinlichkeit nicht vermeiden, weil sie nicht von Grundformen ausgiengen, folglich auch die rechte Unterordnung der Theile verfehlten.

Seine schriftlich gegebenen Proportionen wollte Polyklet aber auch in einem eigenen plastischen Werke darstellen. Hierzu war vor allem eine ganz ruhige, fast gerade Stellung nothwendig. Er bildete daher einen zweyten Doryphorus; aber nicht mehr als Knaben — denn wie hätte er an diesem die Verhältnißlehre ganz anschaulich machen können? — es mußte nothwendig die Gestalt eines ausgewachsenen, vollkommen ausgebildeten Mannes seyn [123]). Die Bewunderung, womit dieß Werk von den Alten genannt wird, ist hinreichendes Zeugniß seiner Vortrefflichkeit. Aber auch nur einem so vom Studium der Natur genährten Geiste, wie Polyklet, konnte es gelingen, bey dieser arithmetischen Zusammenfügung der Verhältnisse ein Werk zu schaffen, das nicht bloß todte

123) Böttiger Andeut. S. 118.

Form, sondern auch Idee, Charakter und Leben besaß. Jeden weniger großen Meister würde solches Wagestück nothwendig zum Flachen, Leeren und Leblosen geführt haben. Denn ohne einen bestimmten Charakter läßt sich dieser Kanon als Kunstwerk nicht denken, und der eines kräftigen Mannes, in der Mittelstatur, die unter rüstigen Männern am häufigsten vorkommt, war wohl der angemessenste. Der Doryphorus war kein sogenanntes Ideal, welchem jede männliche Gestalt, je schöner, um so ähnlicher seyn sollte, sondern eine Norm der menschlichen Wohlgestalt, an einer individuellen Schönheit dargestellt, die sich nur im Allgemeinen auf andere Charaktere anwenden ließ [124]).

Hatte Polyklet durch dieses Meisterwerk sich das Lob verdient, allein unter allen Menschen die Kunst durch Kunst hervorgebracht zu haben [125]), so war er doch eben dadurch in Gefahr gerathen,

---

124) Vergl. Eméric-David Recherches sur l'art statuaire, p. 177 ff. wo viel Gutes darüber gesagt ist.

125) Plin. 34, s. 19, 2. Solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur. Die Stelle scheint aus irgend einem griechischen Werk übersetzt, und bezog sich gewiß auch dort auf seine Kunstlehren. Doch

seinen eigenen Vorschriften, die ihrem Wesen nach nur in einer gewissen Allgemeinheit bestehen konnten, allzupünktlich, selbst mit Beyseitesetzung der Natur, Folge zu leisten. Daß der berechnende Verstand so stark in seiner Kunstthätigkeit hervortrat, und die von Quintilian ihm vorgeworfene Beschränkung auf jugendliche Figuren, dieß zusammen genommen scheint nicht auf solchen Reichthum der Erfindungsgabe zu deuten, als sein Nebenbuhler Myron besaß. Und so entgieng er, bey all seiner Größe, doch nicht ganz dem Vorwurf der Einförmigkeit. Aus Varro's Urtheil wissen wir, daß seine Figuren beynah nach einem Vorbild gearbeitet schienen — kein Lobspruch für einen Meister, der, wie Polyklet, die Natur in ihrer reichen Mannichfaltigkeit beobachtet hatte, und nicht einem System von Regeln zu Liebe die charakteristische Verschiedenheit der Gestalten hätte vergessen sollen [126].

---

würde der dunkle Ausdruck artem ipse fecisse wohl deutlicher seyn, wenn wir den ursprünglichen griechischen mit Sicherheit angeben könnten.

126) Plin. ibid. Proprium ejusdem ut uno crure insisterent signa, excogitasse: quadrata tamen ea esse

Wenn aber unstreitig das Entzücken an der Schönheit der Natur ihn auf diesen Weg leitete, und in ihm unter allen Meistern dieser Zeit sich am entschiedensten aussprach, so läßt sich diese Einförmigkeit als ein Mangel denken, welcher

tradit Varro et paene ad unum exemplum. Die Lieblingsstellung, die Polyklet häufig bey seinen aufrechtstehenden Figuren anbrachte, indem er das ganze Gewicht des Körpers auf einem Fuße ruhen ließ, soll ohne Zweifel gelobt werden, doch wahrscheinlich nur wegen ihrer besondern Anmuth und Zierlichkeit. Denn als besondere Schwierigkeit könnte sie allenfalls nur in mechanischer Hinsicht gelten; und doch läßt sich nicht annehmen, Polyklet habe diese in der Natur so gewöhnliche Stellung erst erfunden, d. h. in plastischen Werken eingeführt (vergl Specim. of anc. Sculpt. I. p. XXIX.). Nimmt man nun das quadrata für proportionirt, so würde Polyklet eben nicht sonderlich gerühmt durch den Lobspruch, daß er bey einer so leichten Stellung das Ebenmaaß nicht verfehlt. Ferner ist Einförmigkeit der Idee, des Charakters (paene ad unum exemplum), offenbar kein Vorzug in den Werken eines Meisters. Versteht man aber unter quadrata eine zierliche Mittelstatur, welche Polyklet aus zu sorglicher Rücksicht auf seinen Kanon überall vorgezogen, so vereinigt sich der ganze Satz zu einem gelinden Tadel, den Varro gegen Polyklet ausgesprochen: er habe nehmlich seine Figuren zu häufig in einerley Statur und Charakter gebildet. Vergl. Lanzi über die Skulpt. d. A. S. 42. Böttiger Andeut. S. 120 f. Winckelm. G. d. K. B. 8. Anm. 909.

nur dem zarten Auge des geübtesten Kenners erschien; und man darf allenfalls nur sagen: das Entzücken an der Schönheit habe sich in Polyklet gleichsam auf die äußerste Höhe des Verstandes gewagt, da es in der ganzen vorhergehenden Kunst der Griechen überall tief im Gemüthe wohnte, und sich nur unbewußt in allen ihren Schöpfungen aussprach.

VI.

Ueberblick der griechischen Kunst von ihrer Blüthe bis zu ihrem Verfall.

Je mehr der Kunstsinn an vollendeten Meisterwerken verfeinert und geschärft wird, desto höher steigern sich die Forderungen des Kunstbeschauers. Statt daß man in den Zeiten unvollkommener Versuche das Kunstwerk mit der Natur vergleicht, und jede Annäherung an die Wahrheit der letztern freudig erkennt, werden nach Entstehung vollkommener Werke diese selbst Kriterien des Kunsturtheils, und bilden gleichsam eine zweyte höhere Natur, die sich zur Gesetzgeberin aller nachfolgenden Schöpfungen aufwirft. An ihnen entwickelt sich der Beschauer die Forderungen des Kunstschönen, die vorher nur im Geiste des Künstlers wohnten; der spätere Künstler selbst aber ist in Gefahr, über dem Bestreben, diesen Ansprüchen

genug zu thun, jene erste Gesetzgeberin, die Natur, ausser Augen zu verlieren und Nachahmer zu werden. Um so mehr, da jeder sich so gern mit dem Wahne schmeichelt, man dürfe nur sogleich das Höchste sich aneignen, um der langen Mühe, womit es errungen worden, überhoben zu seyn.

Dafür zeugt die Geschichte der neueren Kunst, welche unmittelbar nach Raphael und Michel-Angelo durch eine Schaar von Nachahmern ihren wahren innern Reichthum verlor, und in die Armuth der Manier versank. Dasselbe hätte sich auch unter den Hellenen ereignen können. Es war überdieß kaum zu erwarten, daß die Blüthe der Kunst, welche sich unter Phidias und seinen Zeitgenossen so herrlich entfaltet hatte, während der Stürme politischer Kämpfe, worin die Griechen anfiengen, selbst ihre Größe zu zerstören, nicht gänzlich verwelken würde.

Aber der Künstlergeist dieses reichbegabten Volks hatte sich noch nicht erschöpft; und wenn die Meister in dem nächsten Zeitraum nach Polyklet ihren großen Vorgängern nicht gleich kamen, so scheint die Kunst unter ihnen nicht sowohl gesunken zu seyn, als ausgeruht zu haben, um neue Kräfte zu sammeln.

Veranlaßten auch die herrlichen Werke, welche diese Meister vor Augen hatten, noch keine Nachahmung, so mögen doch die theoretischen Lehren des Polyklet bedeutend gewirkt haben. Ein vorherrschendes Streben nach Schönheit der Formen trat vielleicht bey Manchen an die Stelle jener hohen Begeisterung, die allein von der Erhabenheit der Idee ausgieng. Nur darf solches nicht als ausschließliche Richtung der Kunst nach Polyklet betrachtet werden. Der berühmte Erzbildner Demetrius, von welchem Quintilian sagt, er habe mehr der Aehnlichkeit oder Naturtreue als der Schönheit in seinen Darstellungen gehuldigt, und welchen man deßhalb erst in die Zeit nach Lysipp hat setzen wollen, arbeitete höchst wahrscheinlich entweder zugleich mit, oder kurz nach Polyklet [1]. Dieß beweist, daß keine Einheit des Styls in der Kunst jener Zeit geherrscht.

Allgemein zeigte sich wohl das Streben nach Formenschönheit in der Malerey, die, allem Anschein nach, erst kurz vor Phidias sich zur wahren

---

1) S. die Bemerkungen des Uebersetzers von Lanzi über die Skulpt. d. A. S. 83 ff.

Kunst erhoben, aber noch keine Vollkommenheit erreicht hatte [2]).

Polygnot aus Thasos, vielleicht etwas älter als Phidias, aber noch zugleich mit ihm arbeitend, hatte durch die dichterische Fülle seiner Compositionen und den charakteristischen Ausdruck seiner Figuren sich den ehrenvollen Namen des Charaktermalers erworben [3]). Weniger vollkommen als die Zeichnung des Umrisses, worin ihn Cicero dem Zeuxis und Timanthes gleichzusetzen scheint [4]), mag die Schattirung in seinen Bildern gewesen seyn, obgleich wahrscheinlich jene eben so wenig schon ganz fehlerlos und vortrefflich war, als man annehmen darf, Polygnot habe die Anwendung von Licht und Schatten noch gar nicht

2) Ueber die frühere Geschichte der Malerey s. Böttiger Id. zur Archäol. der Mal. Th. 1. S. 135 ff.

3) Aristot. Poëtic. c. 6, 15. Vergl. Böttiger am angef. O. S. 261. 266.

4) Brutus c. 18. Similis in pictura ratio est: in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem, et eorum qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus, formas ac lineamenta laudamus.

gekannt [5]). Die Fortschritte, welche dieser letztere Theil der Malerey durch Apollodor von Athen [6]), oder, nach Quintilian [7]), durch Zeuxis machte, sind wohl nur auf wichtige Verbesserungen in Hinsicht der Abstufung der Schatten zu beziehen, denn es läßt sich kaum denken, daß Polygnots Zeichnung auch nur ziemlich richtig hätte werden können bey gänzlicher Unkenntniß eines zur Darstellung der Formen so wesentlichen Mittels.

Zeuxis aus Heraklea und der Ephesier Parrhasius, deren Blüthe nicht lang nach Polyklet eintrat, hatten offenbar auch die subtilsten Schwierigkeiten der Schattirung und Färbung so weit überwunden, als es die Beschränktheit ihrer technischen Mittel nur immer gestattete.

In den Werken dieser Meister äusserte sich nun die Richtung, welche Polyklet der Kunst gegeben hatte, sehr auffallend. Beyde suchten haupt-

---

5) S. Heinrich Meyer Hypothetische Geschichte des Colorits der griechischen Maler in Göthe's Farbenlehre Th. 2 S. 69 ff.

6) Plutarch. bellone an pace clar. fuer. Athen. S. II. init. Plin h. n. 35. c. 9. s. 36. Cf. Facii exc. e Plut. S. 175.

7) Institutt. oratt. 12, 10.

sächlich Schönheit der Formen, indem sie die schönsten Theile lebender Menschen auswählten. Dieß lehrt uns das bekannte Geschichtchen von Zeuxis und den Crotonischen Jungfrauen [8]), so wie die Unterredung zwischen Sokrates und Parrhasius, welche sich bey Xenophon findet [9]). Es waren freylich nur sehr sorgfältige Studien, womit sie die freye Schöpfung schöner Gestalten vorbereiteten, und wozu die schönsten Personen beyder Geschlechter wetteifernd sich ihnen darboten. Indessen trat dabey die große Gefahr ein, daß bey abgesonderter Nachbildung einzelner Körpertheile der Charakter nicht gehörig in die Augen fällt, mithin leicht mißverstanden und verwechselt werden konnte. Der Künstler dringt nicht anders tief ein in das Leben, als wenn er jede Gestalt ganz, mag sie auch nicht vollkommen entwickelt seyn, mit sorgfältiger Treue abbildet. Dieß allein verschafft gründliche Kenntniß der Natur, und die Fähigkeit, alle feinen Unterscheidungen ihrer Charaktere mit Sicherheit darzustellen. In der That lassen auch die Bemerkungen der Alten

---

8) Cic. de Invent. l. 2, 1. Plin. 35, 9. s. 36, 2.

9) Xenoph. Memorab. 3, 10.

schließen, wenigstens Zeuxis möge bey der Auswahl schöner Formen oft die Eigenthümlichkeit des Charakters zu wenig beachtet oder aufgeopfert haben. Aristoteles tadelt die Charakterlosigkeit seiner Figuren in derselben Stelle, wo er die treffliche Charakteristik Polygnots erhebt [10]).

Es ist kein Grund vorhanden, dasselbe von Parrhasius zu vermuthen, der weicher gefühlt zu haben, und überhaupt ein besserer Maler gewesen zu seyn scheint als Zeuxis, aber selbst auch wieder von dem sinnigen Timanthes überwunden ward. Aus Plinius Andeutungen geht klar hervor, daß Parrhasius im Alterthum hauptsächlich wegen der Vortrefflichkeit seiner Zeichnung geehrt wurde, wie denn die späteren Maler seine Handzeichnungen fleißig benutzten.

---

10) Vergl. zu Winckelm. G. d. K. B. 5. Anm. 392. „Die Alten unterschieden in dem Ausdruck den Charakter (ἦϑος), oder den habituellen Grundton der Seele, und ihre Veränderungen oder Leidenschaften (πάϑος)." Cf. Plin. 35, c. 10. s. 36. n. 19. Plutarch. de Alexandri M. virtut. II. s. 2. „μόνος γὰρ οὗτος, ὡς ἔοικε, κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τὸ ἦϑος αὐτοῦ καὶ ξυνεξέφερε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετήν."

Er scheint eine gewisse Charakteristik der Götter und Heroen aufgestellt [11]), und die Lehre von den Proportionen in einem eigenen Werke behandelt zu haben, welchem Euphranor, 10 Olympiaden später, andere Werke über Farben und Verhältnisse folgen ließ, so daß diese beyden Künstler für die Malerey wurden, was Polyklet für die Bildnerey gewesen war.

Indessen mußte, je mehr die Malerey sich vervollkommnete, desto höher auch die Forderung an die Lebendigkeit ihrer Darstellungen steigen. Zeuxis und Parrhasius waren bereits so weit gekommen, daß sie natürliche Effekte mit großer Wahrheit nachbilden konnten, und Plinius rühmt besonders die Kunst des letztern in der Verschmelzung und Abrundung des Umrisses. Euphranor übertraf seine Vorgänger ohne Zweifel noch durch größere charakteristische Wahrheit des Kolorits. War nun aber besonders die Naturwahrheit der Färbung, zumal so lang die technische Behandlung

---

11) Quintil. l. l. Ille vero ita circumscripsit omnia, ut eum legum latorem vocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, caeteri, tanquam ita necesse sit, sequuntur.

noch mancher Unvollkommenheit unterlag, sehr schwer zu erreichen, so ward auch gerade die Naturwahrheit und Lebendigkeit eines Gemäldes um so mehr erhoben. Der ganze Abschnitt des Plinius über die Malerey ist dazu Beleg. Die Trauben des Zeuxis und der Schleyer des Parrhasius, jener Wettläufer des letztern, welcher zu schwitzen schien, galten als Beweise der höchsten Meisterschaft. Von Euphranor wird gerühmt, er habe vorzüglich dahin gestrebt, die Figuren aus der Tafel hervortreten zu lassen, und selbst einem hochgepriesenen Werke des Apelles, welcher die Malerey zur Vollendung brachte, glaubte man kein größeres Lob ertheilen zu können [12].

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, die Alten hätten eben aus dem Gelungenen der Nachahmung, aus der Illusion, allen Kunstgenuß erklärt [13]. Denn setzten sie die Poesie der Idee fast überall voraus, da ihre Kunst

---

12) Plin. 35. c. 10. s. 36. n. 15. Das Bild des Blitzeschwingenden Alexander im Artemisium zu Ephesus, woran die Hand hervorzuragen, und der Blitz ausserhalb der Tafel zu seyn schien. (Mehrere Stellen gesammelt bey Jun. de pict. Vet. l. 1. c. 4, 2.)

13) Böttiger Id. zur Archäol. d. M. S. 2.

von ernster Bedeutsamkeit ausgegangen war, so mußten sie sich überzeugen, daß der Genuß, welchen die Beschauung des Kunstwerks gewähren soll, nur da vollkommen erreicht werden kann, wo die Kunst ihre Darstellungsmittel durchgängig beherrscht. Vollkommene Wissenschaft aber giebt der Darstellung Lebendigkeit, und dieser Wirkung ist Illusion. Freylich entsteht Täuschung auch bey ungebildeten Sinnen, ja bey diesen am leichtesten; aber je feiner der Sinn des Beschauers entwickelt ist, desto zarter und richtiger werden auch seine Anforderungen an die Naturwahrheit und Lebendigkeit der Darstellung werden. Ferner ist offenbar, daß diese ganz freye und vollkommene Handhabung dessen, was gerade die Kunst zur Kunst macht, des sinnlichen Darstellungsmittels, das Schwerste, und, wo sie sich zeigt, das Wahrzeichen der Meisterschaft und Originalität ist. In den Versuchen des Lehrlings kann Lebendigkeit so wenig herrschen, als in den Nachahmungen des Kopisten; dort soll sie erst erstrebt werden, hier verschwindet sie unter der Mühe der Technik.

Von Enthusiasmus für die Lebendigkeit der Natur durchdrungen, und zugleich beseelt vom feinsten Gefühl des Schönen und Anmuthigen,

trat Praxiteles auf, und gab der Marmorbildnerey die höchste mögliche Verfeinerung. Phidias und Alkamenes hatten darin schon alle Kunstforderungen so befriedigt, daß nur auf einem ganz andern Wege eine noch zartere Annäherung an die Wahrheit und Lebendigkeit der Natur versucht werden konnte. Bey ihnen hatte, wie in der Idee, so in der Wissenschaft, das Große und Kraftvolle gewaltet. Jene Zeit des erhabenen Denkens und Empfindens war aber nun vorübergegangen; die Richtung dieser war höchste Verfeinerung des Lebensgenusses, eine schwelgerische Ueppigkeit, welche nur durch hohe Geisteskultur unterstützt sich eine Weile auf der Gränze des Guten erhalten kann. Diese Zeit forderte nicht mehr das Große, sondern das Anmuthige, Zarte, Reizende; und daß Praxiteles dieses, sowohl der Idee als der wissenschaftlichen Ausführung nach, in so hohem Grade zu erreichen wußte, ist sein Verdienst. Ihm führte jene zweyte Grazie, welche Winckelmann die Gefällige nennt, allein die Hand, und feyerte ihren größten Triumph in seinem gepriesenen Bilde der knidischen Venus. Praxiteles hatte diese Gestalt mit der überschwänglichsten Fülle weiblicher Anmuth und süßen Reizes aus-

gestattet — wie wäre aber solche Anmuth und Lieblichkeit, und der bezaubernde Eindruck, welchen das Bild auf die Beschauer machte, zu denken, ohne höchste Lebendigkeit? — Jene zauberische Bewegsamkeit in manchen griechischen Statuen — wie sie dem Beschauer entgegenzukommen, oder bey seinem Hinzutreten den Blick anzuhalten scheinen — kann nicht erst durch Skopas und Praxiteles Eigenthum der griechischen Kunst geworden seyn [14]; wir haben keinen Grund, von den Werken eines Phidias, Myron und Kalamis zu glauben, daß ihnen solche Lebendigkeit gemangelt. Wohl aber mag Praxiteles in Behandlung des Fleisches dem Marmor noch schmelzendere Weichheit ertheilt haben; und es ist sehr denkbar, daß die vervollkommnete Malerey, wie sie früher auf Schönheit der Formen durch die Skulptur war hingewiesen worden, nun in dieser eine genauere Beobachtung des Effekts veranlaßte. Denn die zarte und weiche Darstellung des Fleisches erfordert in der Bildnerey je nach Beschaffenheit und Farbe des Stoffs eine sehr verschiedene Behandlung, und Praxiteles konnte eben in dem

---

14) S. Lanzi a. a. O. S. 46.

weißen parischen Marmor, den er bearbeitete, die äußerste Zartheit erreichen, die er vielleicht noch durch einen Firniß erhöhte, dessen Auftragung selbst der berühmte Maler Nicias seiner nicht unwürdig hielt. Damit hieng denn auch die sorgfältigere Beobachtung der Licht- und Schattenmassen zusammen, indem man sich hütete, den weichen und gefälligen Eindruck des Ganzen durch häufige Unterbrechung der großen Lichtpartiheen, auf welchen das Auge mit Vergnügen ruht, zu stören. Besonders traf dieß die Gewänder, welche nun einfacher und zierlicher sich an den Körper anschmiegend, und dessen Glieder in schönen Massen zeigend, gefaltet wurden.

Das alles waren nicht sowohl neue Verbesserungen, als nur dem Geiste der Zeit angemessene Gewöhnungen, denn unstreitig hatten Phidias und seine Zeitgenossen diese Vortheile wohl gekannt; nur bedurften sie ihrer nicht so sehr, ja sie mußten sie vielleicht in gewissem Grade vermeiden, um jenes Große und Erhabene zu erhalten, welches den Charakter ihrer Kunst ausmacht. Mit Unrecht nennt man daher den Styl des Praxiteles ausschließlich den schönen, da man ihn vielmehr den anmuthigen oder zarten nen-

nen sollte; denn der hohe Styl des Phidias war in seiner Art vollkommen schön, der des Praxiteles aber kam jenem wohl nicht bey an Adel und Großheit. Freylich brachte das Kunsturtheil der späteren eleganten Griechen und der von ihnen lernenden Römer solches nicht in Anschlag. Ihnen, die nicht das Erhabene suchten, gefiel die größte Weichheit und Zierlichkeit, und sie fanden die Arbeiten eines Myron und Kalamis, in Vergleich mit den reizenden Mänaden und Aphroditen des Skopas und Praxiteles, hart und trocken. Mit vollem Recht konnte daher Cicero sagen: „des Kanachos Werke seyen zu starr, als daß sie die Wahrheit der Natur erreichten; die des Kalamis seyen weicher, jedoch noch hart; auch Myron habe sich der Naturwahrheit noch nicht genug genähert, doch seyen ohne Zweifel seine Werke schön zu nennen; noch schöner die des Polyklet, und schon beynah vollkommen.“ Dazu fügt Quintilian: „man versichere, daß Praxiteles und Lysipp die Wahrheit der Natur am besten dargestellt hätten.“ — Härte und Weichheit war der Maaßstab geworden, wonach man die Naturwahrheit beurtheilte; denn der Blick, welchem Myrons Werke, nur mit denen des Kallon verglichen, zart und

naturgetreu erschienen waren, hatte sich mehr und mehr verfeinert, und würde selbst des Praxiteles weiche Marmorbilder hart gefunden haben, wenn irgend ein Künstler mit noch zarterer Verschmelzung die Natur hätte nachbilden können.

Daß eine der schönsten und feingebildetsten Hetären ihrer Zeit dem Praxiteles zum Vorbild seiner Venusbilder gedient, daraus schließen wollen, diese hochgefeyerten Werke seyen nur Bildnisse einer berühmten Buhlerin gewesen, wäre freylich nicht besser, als mit einem strengen Richter des Alterthums behaupten, die Knidierin des Praxiteles und die Anadyomene des Apelles hätten einander in Stellung und Zügen aufs Haar geglichen [15]. Praxiteles konnte, begeistert von Phrynens Schönheit, sie recht wohl zum Vorbild seiner Schöpfungen nehmen, und dennoch eine Venus darstellen und keine Phryne; zwischen solcher Nachbildung und der, wodurch Arellius seinem Namen Schande gemacht, ist ein weiter Unterschied. Zu vergessen ist aber nicht, daß nach allen Beschreibungen auch die weltgepriesene Knidierin allerdings nur eine Venus aus dem Bade

---

15) De Pauw Recherches sur les Grecs. T. 2. p. 69.

oder vor dem Paris stehend, und keine hohe himmlische war. — Meistens wird dem Künstler diese Hetärenabkunft seiner Aphrodite mehr zu einem leichten Vorwurf als zum Lob angerechnet; aber man braucht der Sitte jener üppigen Zeit das Wort nicht zu reden, um ihn zu rechtfertigen. Denn eben nur das sorgfältigste Studium der Natur war es, wodurch die Kunst sich nicht nur auf ihrer Höhe erhalten, sondern auch auf einem neuen Wege den vielfordernden Ansprüchen des feinsinnigen Beschauers genügen konnte. Daß Praxiteles ein Künstler von seltenen Gaben, daß er begeistert war, wäre nun nicht mehr hinreichend gewesen, um eine zweyte Blüthe der Kunst zu entfalten, welche in ihrer Art zwar nicht vortrefflicher, aber ihrem Verdienst nach auch nicht geringer zu achten ist, als die jener ersten großen Meister.

In seine Fußtapfen trat Apelles, mit welchem die griechische Malerey, als untergeordnete Kunst später gereift und nur einer Blüthe fähig, erst zur gänzlichen Vollendung gelangte. Die Technik der Farben war nun völlig ausgebildet, und auch die Wissenschaft so geendigt, daß selbst von jenen berühmten Studien nach einzelnen schö-

nen Theilen lebender Menschen nun nicht mehr die Rede ist. Vielmehr stand Apelles auf gleicher Stufe mit Praxiteles; ihn begeisterte die Schönheit der Naturgestalten, und er nahm die schönsten seiner Zeit zu Vorbildern seiner Schöpfungen; — das Hohe und Edle derselben, die Anmuth, jene Charis, die ihm die Götter zum Eigenthum gegeben, war begründet in dem Adel seiner Ideen; — aber dieß alles hätte nicht gedeihen können durch Zusammenfügung einzelner Schönheiten. Er nahm die lebendige Gestalt ganz, und sah sie vollkommen. — Wie Phidias in der Plastik, so war Apelles in der Malerey der Glückliche, welcher alle vereinzelte Bemühungen seiner Vorgänger zusammenfassen konnte. Unter der Weichheit und Verschmelzung des Umrisses war ihm die Feinheit und Genauigkeit der Linearzeichnung nicht verloren gegangen, wie sich aus seinem bekannten Wettstreit mit Protogenes ergiebt. Es war eines der großen Verdienste des Pamphilus, in der von ihm gestifteten sicyonischen Schule die Kunst der Zeichnung zu solchem Ansehen gebracht zu haben, daß sie von nun an als nothwendiges Erforderniß zur guten Erziehung jedes freyen Knaben betrachtet wurde. Man übte sie auf Ta-

feln von Buchsbaum, wobey, welches Instruments man auch sich bedienen mochte, offenbar alles auf Sicherheit der Hand und Feinheit der Striche ankam. Kein Wunder, daß des Pamphilus bester Schüler, Apelles, hierin fast das Unmögliche leistete; denn unter allen Erklärungen seines vielbesprochenen Wettstreits wird wohl die stets die richtige bleiben, daß beyde Meister ihre Linien wirklich in einander gezeichnet, und nichts anderes als die Sicherheit ihrer Hand und die Feinheit ihres Pinsels erproben wollen [16]).

Die Bewunderung, womit Plinius von diesem Kunststück spricht, ist ein Beweis, nicht seiner Unerfahrenheit, sondern der Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, womit die Alten ihre Technik ausbildeten und handhabten. Man pflegt unter uns die Feinheit des Umrisses in der Zeichnung meist als unwesentlich, ja schädlich zu betrachten, weil der Schüler dadurch gewöhnlich einige Magerkeit und Härte in die Zeichnung bringt. Dieser Gefahr entgeht man freylich bey den breiten Strichen unsrer Kreidezeichnungen — aber erhält man da-

---

16) Böttiger a. a. O. S. 153 ff. und den ganzen Abschnitt über die Zeichnung S. 147—159.

für auch Wahrheit, Genauigkeit und Lebendigkeit? Der Schüler wird nie seinen Blick für alle kleine Biegungen und Schwingungen der Linien schärfen, wenn ihm nicht zugleich das Material ihre Nachbildung erleichtert. Und doch weiß jeder, wie viel oft die geringe Breite einer einzigen Linie an Verhältniß, Richtigkeit und Schönheit der Zeichnung ändern kann. Der bloße Umriß, z. B. des Gesichts, geräth ohnehin gewöhnlich etwas zu breit, und es erfordert ein geübtes Augenmaaß, sich durch die Masse, welche die im Schatten verkürzten Theile zu haben scheinen, nicht täuschen zu lassen. Nun kann aber eine schöne Gestalt offenbar nur durch die allergenaueste Nachbildung in ihrer vollkommenen Schönheit dargestellt werden; und es läßt sich nicht zweifeln, daß vielen der neueren Maler Schönheit der Formen zum Theil nur deßhalb entgangen, weil sie sich nicht bestrebten, die Umrisse in der Natur genau zu sehen und nachzubilden. — Jeder, dem die Natur ein gesundes Auge verliehen, kann sich durch sorgfältige Uebung auch ein sehr feines Augenmaaß verschaffen; und wenn der junge Künstler sich gewöhnt, seine Umrisse aufs Genaueste mit feinen Strichen zu zeichnen, so wird er wohl auch die

Magerkeit, die allerdings seinen ersten Versuchen zur Last fallen muß, nach und nach überwinden, und die Formen nicht nur rein, ganz und völlig, sondern auch mit allen feinen Schwingungen ihrer Linien darstellen lernen. Es versteht sich, daß die feine Abstufung der Schatten dazu mitwirken muß. Dieß ist es, was Mengs andeutet, wo er sagt: „die Alten hätten dadurch Mannichfaltigkeit in ihre Zeichnung gebracht, daß sie die Linien in immer kleinere Theile getheilt, deren Abwechselung, weit entfernt, der Einheit des Ganzen zu schaden, ihr vielmehr Vollkommenheit oder Lebendigkeit gegeben habe." Nur hätte er hinzusetzen sollen, daß diese Mannichfaltigkeit der Linien nicht nach einem willkührlichen System bestimmt, sondern allein der Natur abgesehen werden darf, an welcher das geübte Auge sie überall entdeckt [17].

---

17) Mengs Opere ed. Azara T. 2. pag. 201. La pittura era in quel tempo un'arte, che si apprendeva e si esercitava como una Scienza. Incominciavano dal dividerla in dieci parti, poi in venti, indi in quaranta, in ottanta etc. — e con questa delicatezza e ripartizione di linee davano varietà infinita alle loro Opere. Variavano le stesse parti delle linee, facendone, per esempio, una di tre, altra di cin-

Wahrscheinlich kannten die Griechen nicht so viel verschiedene Zeichnungsarten, als unter uns, im Grunde mit wenig wahrem Vortheil für die Kunst, geübt werden. Daher machten sie ihre Studien wohl gleich mit aller zum vollendeten Gemälde nöthigen Technik, und bekamen auf diese Weise nicht bloß Entwürfe, die, wenn auch noch so fleißig gearbeitet, doch für die Anwendung nur halben Nutzen gewähren, sondern ganz ausgeführte Abbilder der Natur, voll Wahrheit und Lebendigkeit. — So müssen die Studien des Proto-

---

que, e altra di due, con che formavano i contorni varj, ma uniti delle diverse linee, e da tutto ciò risultava la perfezione. Non osservavano soltanto queste regole ne' contorni, le applicavano anche alle forme interiori e agli estremi de lumi e ai punti di maggior forza. — Dieß lag auch seiner Ansicht von der Linie des Apelles zu Grunde, s. ebendas. S. 206. La celebra disputa fra Apelle e Protogene a me sembra chiaro, che fosse unicamente una gara di contorno, secondo il modo, che ho di sopra spiegato; vale a dire, che il primo delineò un contorno di un membro diviso, per esempio, in tre forme, che giunse il secondo, e mostrò che si poteva dare maggior varietà dividendolo in quattro; e ritornato Apelle, aggiunse ancora un' altra nuova linea, dando l'ultima varietà e perfezione allo stesso contorno.

genes gewesen seyn, von welchen Petron sagt: sie wetteiferten mit der Wahrheit der Natur, und er habe sie nicht ohne einen gewissen Schauer betrachtet [18] — unstreitig das gültigste Zeugniß für die Lebendigkeit der Darstellung. Denn dieser Schauer, dieß Erschrecken vor der Naturwahrheit des Gebildes ist die Wirkung der vollkommensten Illusion bey der Ueberzeugung, ein Kunstwerk vor sich zu haben. Man braucht daher nicht anzunehmen, die Gegenstände jener Studien selbst wären etwas Unschönes, Grausenerregendes gewesen. Indeß haben die griechischen Künstler um der Wissenschaft willen auch das Häßliche nachzubilden sich nicht gescheut, und hieraus wird erklärbar, wie sie, ohne vom anatomischen Messer Gebrauch zu machen — denn das Studium der Anatomie an menschlichen Leichnamen begann erst unter den Ptolemäern [19] — doch so tiefe Einsicht in den Bau des menschlichen Körpers erlangen konnten. Zu Delphi befand sich ein Weihgeschenk des Vaters der Arzneykunde und Zeitgenossen des Polyklet, Hippokrates; ein Erzbild, welches einen

18) Satyric. c. 83.

19) Heyne Opusc. acadd. 1. p. 109.

alten, ganz abgezehrten Mann darstellte, an dem nur Haut und Knochen übrig waren; also nicht viel verschieden von einem anatomischen Skelett [20]. Ein anderes Zeugniß ließe sich aus der Beschreibung nehmen, welche Pausanias von der Statue des Wahrsagers Thrasybul zu Olympia macht [21]. Neben diesem war als Sinnbild seiner Wahrsagerkunst ein halb aufgeschnittener Hund gebildet, in dessen Eingeweiden man die Leber erkannte.

So konnte auch die Malerey der Griechen nur durch strenge Technik und treues Naturstudium zur vollkommenen Entwicklung gelangen. Die Technik scheint in den Schulen durch sehr genaue Regeln sich fortgepflanzt zu haben, da man selbst an den wenigen uns übrigen alten Gemälden eine große Sicherheit und Methodik wahrnimmt. Pamphilus bestimmte die Lehrzeit seiner Schüler auf zehn Jahre, und den Lohn auf ein Talent. Nach Plutarch hat Apelles ihm diese Summe be-

---

20) Pausan. 10, 2, 4. ἐν τοῖς ἀναθήμασι τοῦ Ἀπόλλωνος μίμημα ἦν χαλκοῦν χρονιωτέρου, κατερρυηκότος τε ἤδη τὰς σάρκας, καὶ τὰ ὀστᾶ ὑπολειπομένου μόνα.

21) 1. 6, 2, 2.

zahlt, nicht um zu lernen, sondern um mit den sicyonischen Männern in Gemeinschaft zu treten, und an ihrem Ruhm Theil zu nehmen [22]; woraus vermuthet werden kann, daß die sicyonischen Maler einen geschlossenen Verein gebildet, dessen Zweck vielleicht war, die Strenge der alten Kunstübung aufrecht zu erhalten [23]). Es findet sich keine Spur, daß irgend ein Maler die Meisterwerke der Plastik zu Vorbildern seines Studiums gewählt; vielmehr lassen einige Andeutungen auf großen Wetteifer in Nachbildung schöner Naturgestalten schließen.

Nicht ganz so glücklich scheint der Gang der Plastik gewesen zu seyn, in welcher, ungeachtet des trefflichen Beyspiels des Praxiteles und an-

---

22) Plutarch. Vita Arati S. XIII. init.: ὥστε καὶ Ἀπελλῆν ἐκεῖνον ἤδη θαυμαζόμενον, ἀφικέσθαι καί συγγενέσθαι τοῖς ἀνδράσιν ἐπὶ ταλάντῳ, τῆς δόξης μᾶλλον ἢ τῆς τέχνης δεόμενον μεταλαβεῖν.

23) Die Eintheilung in asiatische und helladische Schule, so wie die durch Pamphilus veranlaßte in die jonische, attische und sicyonische (Plin. 35, 10, 7.), scheint bloß die Malerey betroffen zu haben, nicht die Bildnerey, wie Winckelmann an einigen Orten voraussetzt, z. B. Tratt. prel. K. 4. §. 89. ff.

derer großer Zeitgenossen, doch hier und da eine ängstliche Befolgung der Polykletischen Schönheitsregeln mag überhand genommen haben. Lysipp aus Sicyon, der die unter Praxiteles aufgebrochene zweyte Blüthe der Plastik beschließt, der Bildner Alexanders und das fruchtbarste Genie der griechischen Kunstwelt, gestand, daß der Doryphorus des Polyklet sein Lehrer gewesen, und die Frage, die er an den Maler Eupompus that: „welchem der Vorgänger er folge?“ zeigt hinlänglich, daß schon damals Nahahmung einzureissen begann. Unstreitig würde auch Lysipp nicht zu seiner nachmaligen Größe emporgestiegen seyn, wäre er nicht dem Rathe des Eupompus gefolgt, der ihn auf die versammelte Volksmenge hingewiesen hatte, mit den Worten: nicht den Künstler, sondern die Natur selbst müsse man nachahmen. Auf diesem Wege erhielten denn auch Lysipps Anlagen die vollkommenste und umfassendste Ausbildung. Die Gabe, die Natur zu sehen, gelangte in ihm zur höchsten Entwicklung, und die Meisterschaft, womit er den Erzguß behandelte, überwand alle Schwierigkeiten. So gelangen ihm die Haare weicher und naturgemäßer als allen seinen Vorgängern, weil er mit solcher

Herrschaft über Technik und Wissenschaft zu Werke gieng, daß er den mit scharfem Blick erfaßten natürlichen Effekt darzustellen vermochte ohne ängstliches Nachbilden. Es war dieß die Frucht, nicht von Lysipps Talent und Studium allein, sondern von aller vorhergehenden Meister Bemühungen — so wie sich in neuerer Zeit die Technik der Malerey allmählich so vervollkommnete, daß van Dyk und andere Niederländer die Natur höchst getreu darzustellen vermochten durch eine Behandlung, worin die anfänglichen Elemente der Darstellung: Umriß, Schatten und Farbe, gänzlich vereinigt sind, worin selbst manches eben dadurch, daß es an sich nicht völlig naturgetreu ist, in Vereinigung mit dem Ganzen eine desto größere Wahrheit bewirkt.

Diese Gabe, die Natur zu sehen, begriff sowohl die Ausführung des Einzelnen, als das Ganze der Gestalt und ihres Charakters. Lysipp pflegte zu sagen: seine Vorgänger hätten die Menschen gebildet, wie sie wären; er bilde sie, wie sie ihm zu seyn schienen. Seine Vortrefflichkeit als Porträtbildner bestand eben darin, daß er den Charakter in einer Idee, welche dessen ganzes Leben begriff, zusam-

menfaßte, und ihn so mit Treue, zugleich aber mit wahrer Poesie darstellte — und es war Alexandern nicht zu verargen, wenn er Keinem sonst erlaubte, sein Bildniß zu formen, da Lysipp allein Geist und Kunst genug besaß, um sein Leben in einer Reihe sprechender Bildnisse zu einem poetischen Ganzen zu gestalten.

Bezieht man aber Lysipps Ausspruch nicht sowohl auf das poetische, als auf das wissenschaftliche Element der Darstellung, wie es dem Zusammenhang im Texte des Plinius angemessen scheint [24], so könnte man vorzüglich auf ihn jenen Ausdruck Diodors anwenden: die Griechen bestimmten die Verhältnisse nach dem Augenmaaß oder der optischen Erscheinung [25]. Lysipp hielt

24) L. 35. s. 19, 6. Statuariae arti plurimum traditur contulisse, capillum exprimendo, capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum major videretur. Non habet latinum nomen symmetria, quam diligentissime custodivit, nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando: vulgoque dicebat, ab illis factos, quales essent homines, a se, quales viderentur esse. Propriae hujus videntur esse argutiae operum, custoditae in minimis quoque rebus.

25) S. oben S. 125. Anm. 8.

alle seine Figuren etwas mager und schlank, was er vorzüglich durch Verkleinerung der Köpfe bewirkte; und dieß hatte seinen guten Grund in der Natur, weil jede Gestalt in freyer Luft und vorzüglich in lebhafter Bewegung, wie unser Künstler sie liebte, länger und svelter aussieht, als sie ihren Verhältnissen nach wirklich ist. Er scheint deßhalb sogar der Verhältnißlehre Polyklets, die ihm anfänglich zur Richtschnur gedient, eine neue entgegengestellt zu haben, worin er, nicht, wie jener, die Mittelstatur, sondern Schlankheit des Wuchses als Schönheitsregel festsetzte. Bey dem Reichthum seiner Schöpfungen jedoch darf wohl nicht angenommen werden, daß er seine Verhältnißlehre auf Kosten der Mannichfaltigkeit seiner Charaktere geltend gemacht. Auch ist kaum zu glauben, daß niemals vor Lysipp Figuren mit verhältnißmäßig kleinen Köpfen gebildet worden. Wie dürften wir sonst die mediceische Venus als Nachbildung der Praxitelischen ansprechen? Diesem Zeitalter der Kunstblüthe von Phidias bis auf Lysipp ist überhaupt die größte Mannichfaltigkeit künstlerischer Darstellung zu vindiciren. Schlanker Wuchs nnd Kleinheit des Kopfs finden sich so häufig in der Natur, daß die großen Meister vor

Lysipp unmöglich das hätten seyn können, was sie allen Nachrichten zu Folge waren, wenn sie die, manchem Charakter vorzüglich angemessene, Bedeutsamkeit solcher Gestaltung nicht eingesehen, oder aus Anhänglichkeit an eine herkömmliche Verhältnißlehre darauf Verzicht geleistet hätten. Untersetzter Körperbau, oder die zierliche Mittelstatur, welche Polyklet beobachtete, kann also keineswegs als Kennzeichen aller Werke von Lysipp angegeben werden — es können Statuen von schlanken Verhältnissen schon vor ihm, und andere von gedrängteren auch nach ihm gebildet worden seyn. Und so ist diese Bemerkung des Plinius von Lysipps Neuerung eben so wenig allgemein zu nehmen, als die von Polyklets Erfindung in Hinsicht auf die Stellung seiner Figuren oder von der Angabe der Nerven und Adern in den Werken des Pythagoras 26).

Lysipp war aber nicht bloßer Porträtbildner; er begnügte sich nicht, den macedonischen Helden in den mannichfaltigsten Momenten, und die Sieger der heiligen Spiele durch seine Bilder zu

---

26) Wie Lanzi a. a. O. S. 52.

verewigen [27]) — mit gleicher Kühnheit und Meisterschaft erschuf er göttliche Charaktere, und ließ sich durch die vortrefflichen Werke seiner Vorgänger nicht zurückschrecken, dieselben Gottheiten von neuem auf seine Weise darzustellen.

Die Betrachtung, daß Meister, wie Lysipp, Praxiteles und Skopas, an deren originellem Geist zu zweifeln wir keine Ursache haben, dieselben Gegenstände, welche schon Phidias, Alkamenes, Myron, Pythagoras und Polyklet behandelt, mit Glück und Ruhm wieder bearbeiteten, kann zeigen, wie behutsam jene oft besprochene durchgängige Beobachtung der sogenannten Ideale in der Kunst des Alterthums gerühmt, und wie sie keineswegs als Rechtfertigung oder Empfehlung des Nachahmens von Kunstwerken angesehen werden dürfe.

Durch die Volkspoesie waren die Charaktere der Götter im Allgemeinen festgesetzt; und da sie in den Darstellungen der ersten großen Meister richtig erfaßt und vortrefflich ausgesprochen waren, so mußte jede folgende nothwendig mit jenen über-

27) Pausanias nennt eine beträchtliche Menge derer, welche zu Olympia standen: l. 6, 1. ibid. 2, 1. — 4, 4. — 5, 1. — 14, 5. — 17, 2.

einkommen. Zwischen der allgemein poetischen Auffassung und der künstlerischen Darstellung eines Charakters aber ist an und für sich schon ein so großer Unterschied, daß jeder originelle Meister den gleichen Charakter doch nach seiner Eigenthümlichkeit modificirt bilden wird. Ferner waren bey Fertigung der Götterbilder für bestimmte Lokalitäten nicht bloß der poetische, sondern der örtlich-mythische Charakter zu berücksichtigen, welcher oft in bedeutender Abweichung von jenem erschien. So vergleicht z. B. Pausanias den Zeus Philios, welchen Polyklet, der Argiver, zu Megalopolis in Arkadien verfertigt hatte, geradezu mit Dionysos. Zeus war hier mit Kothurnen gebildet, in der einen Hand einen Becher, in der andern den Thyrsus haltend, worauf der Adler saß 28) — und es läßt sich erwarten, der Charakter der Gestalt selbst werde diesen Attributen nicht widersprochen haben. Es ist bekannt, daß viele Zeusköpfe auf Münzen und andern Denkmälern einen Wurf der Haare zeigen, der von dem gewöhnlichen, wahrscheinlich dem Phidias nachgebildeten, welchen Winckelmann als unveränder-

---

28) Paus. 8, 31, 2.

liches Merkmal Jupiters angiebt, auffallend abweicht 29). Wie verschieden von den gewöhnlichen Darstellungen der Pallas die Köpfe derselben auf Münzen der Stadt Velia in Lukanien erscheinen, berührt Winckelmann selbst 30). Und gerade von Münzen, dieser untergeordneten Klasse von Kunstwerken, ist, wenn sie gut gearbeitet, zu glauben, daß sie den vorzüglichsten vaterländischen Tempelbildern genau nachgebildet worden, wenn man nicht, wie zu Athen, ganz alterthümliche Darstellungen beybehalten wollte. Statuen, wenn sich an ihnen auch keine solche Verschiedenheit finden sollte, können deßhalb keinen vollkommenen Beweis liefern, weil die uns übrigen größtentheils zu bloßer Verzierung dienten, wobey es vom Geschmack der Besteller abhieng, nach welchen Vorbildern sie gearbeitet werden sollten — da hingegen die Götterbilder der bedeutendsten Meister geheiligte Werke waren. Sonach ist sehr zu zweifeln, ob Praxiteles, als er zu Mantinea und Platäa die Tempelbilder der Juno verfertigte, der argivischen Juno des Polyklet, — Skopas in

29) Visconti Mus. Pio-Clement. T. 6. p. 2. not. a.

30) G. d. K. B. 5. K. 2. §. 8.

seinem Minervenbild zu Theben, oder Lysipp in seinen Zeusbildern, den Darstellungen des Phidias, so streng gefolgt seyen, daß sie auf Originalität der Idee Verzicht geleistet? Wie wenig genau die niederen Charaktere in ihrer Sphäre gehalten wurden, zeigt die Bildung der Faunen, die zum Theil so schön und edel gedacht ist, daß sie, den Kopf ausgenommen, auch für den Charakter des Apoll passen würde. So werden auch Heroencharaktere sehr verschieden, und zwar desto verschiedener dargestellt worden seyn, je unterscheidender sich die Originalität vortrefflicher Meister entgegenstand.

Diese Bemerkungen sollen der alten Kunst durchaus nicht das Verdienst genauer und consequenter Charakteristik streitig machen. Aber es wird so häufig von der strengen Beybehaltung der sogenannten Ideale in solcher Allgemeinheit gesprochen, daß das erste nothwendige Erforderniß künstlerischen Wirkens — Originalität — ganz unberücksichtigt bleibt. Es ist kein Lob, sondern eine Beleidigung für die Würde der alten Kunst, wenn man annehmen will, aus Ehrfurcht für die großen Meisterwerke der besten Künstler hätten alle folgenden freywillig auf originelle Schöpfun-

gen Verzicht geleistet, und sich nur begnügt, jene nachzuahmen. Daß sich unter den uns übrigen alten Kunstwerken so viele, theils genaue, theils freyere Wiederholungen derselben Gegenstände finden, kann dafür nicht sprechen. Diese Werke entstanden meist durch die Prachtliebe der römischen Reichen, für deren große Gebäude und Anlagen Statuen ein unentbehrlicher Schmuck waren. Daher wurden, aus Mangel an verdienstvollen Künstlern, die Meisterwerke der älteren griechischen unzähligemal, man möchte sagen, fabrikmäßig, kopirt, und so traf es sich natürlich, daß ein vorzüglich berühmtes Werk auch am öftesten wiederholt ward. Dem Zweck nach lassen sich diese Arbeiten mit unsern Kopien durch Kupferstich vergleichen, obschon diesen als Uebersetzungen in einen andern Kunstzweig mehr eigenthümliches Verdienst gebührt. Wenn die meisten jener mit mehr oder weniger Freyheit wiederholten Marmorbilder, so wie andere mittelmäßige Statuen, deren Originale nicht anzugeben sind, keine erheblichen Fehler zeigen, so liegt der Grund wohl in dem Mechanischen der Bildnerey, welches eine ziemliche Sicherheit der Nachahmung möglich macht.

Nach Lysipp scheint die griechische Plastik sich

bald zur Manier gewendet zu haben. Euthykrates, Sohn und Schüler Lysipps, von Plinius unter den Künstlern der 120sten Olympiade genannt, folgte seinem Vater zwar in der Beharrlichkeit, doch nicht in der Art der Kunstübung nach, da er statt dessen anmuthigen Styls den strengeren der früheren Meister wählte. Ungeachtet des Beyfalls aber, mit welchem Euthykrates arbeitete, gieng doch seine Kunstweise nicht auf seine Schüler über, denn Tisikrates, gleichfalls ein Sicyonier, nahm wieder die anmuthige des Lysipp an, und Plinius gebraucht von ihm den Ausdruck: er habe mehr zur Sekte des Lysipp als zu der des Euthykrates gehört [31]). Das Wort Sekte steht hier offenbar im Gegensatz von Schule, kann also nur eine Parthey von Nachahmern bedeuten, welche willkührlich sich den Styl eines Meisters eigen zu machen suchten. Es fehlt uns aber an näheren Urtheilen über die Künstler nach Alexander, und so dürfen wir keine weitere Vermuthung wagen. Gewiß scheint jedoch, daß

31) L. 34. s. 19, 8. Hujus porro discipulus fuit Tisicrates, et ipse Sicyonius, sed Lysippi sectae propior, ut vix discernantur complura signa.

die Kunst schnell abwärts gieng; denn Plinius sagt [32]: nach der 120sten Olympiade habe sie geruht, und sey erst in der 155sten wieder aufgelebt, aber durch Meister, welche den vorigen bey weitem nicht gleich gekommen. Diese nun sind die letzten in den griechischen Annalen: nachdem Korinth von Mummius zerstört und Griechenland ein römische Provinz geworden war, mußte die Kunst selbst aus dem unterjochten Vaterland entweichen und bey den Eroberern Schutz suchen.

Unter die Künstler der ersten Zeit nach Lysipp glaubte Winckelmann die drey Meister des Laokoon, Agesander, Polydorus und Athenodorus aus Rhodus, setzen zu dürfen, und nach allem, was wir von der Kunst Lysipps und seiner Nachfolger wissen, ist sehr wahrscheinlich, daß in diesen Zeitpunkt die Entstehung jenes berühmten Werkes fällt. Neben den Vorzügen der höchstvollendeten und verfeinerten Kunst, welche alle künstlerischen Forderungen und Aufgaben auf das Befriedigendste löst, sind an ihm die leisen Spuren einer Neigung zur Manier nicht zu verkennen. Man nimmt ein Streben wahr, die Schönheit und Lebendigkeit

32) L. 34. s. 19.

der Natur zu überbieten, ein gesuchtes Darlegen der Kenntniß des menschlichen Körperbaues und eine überfeinerte Zierlichkeit der Bearbeitung. Es ist nicht mehr die Unschuld und Naivetät, welche nur Wahrheit, nur Schönheit und Lebendigkeit will — die Meister selbst wollen gesehen seyn, ihre Kunst und Fertigkeit soll bewundert werden — und dieß ist der erste Schritt von der wahren Kunstvollkommenheit hinweg zur Manier.

Rückkehr solcher anspruchvollen Kunstübung zur reinen Naivetät war, besonders unter den Schicksalen der griechischen Kunst, fast unmöglich. Vergleicht man nun in dieser Hinsicht mit der Gruppe des Laokoon den Sturz des Herkules von Belvedere, so wird man der Meynung Winckelmanns nicht beypflichten können, welcher dessen Meister, Apollonius, Sohn des Nestor, aus Athen, zu den Künstlern der 145sten bis 155sten Olympiade zu zählen geneigt war. Der Torso ist ein Werk des feinsten Schönheitssinnes und der tiefsten Wissenschaft, voll unbeschreiblicher Anmuth, Wahrheit und Lebendigkeit, aufs höchste vollendet, und doch ohne die mindesten Ansprüche, die Kunst als Kunst erscheinen und gelten zu machen. Eine solche Eigenthümlichkeit läßt sich eher im Zeitalter

des Praxiteles, als im letzten Nachflor der Kunst vermuthen, und das Werk selbst wäre ja nicht unwürdig gewesen, neben denen am thebischen Tempel zu stehen, wo Praxiteles den Helden, der hier vergöttert ruht, im Vollbringen seiner Thaten gebildet hatte. Winckelmann schloß auf ein späteres Alter bloß aus der neueren Form des Omega in der Aufschrift. Diese könnte jedoch eben so gut später eingehauen seyn, wie die an dem Fußgestell zum Ganymed des Leochares [33]). Vielleicht wurden die meisten dieser Inschriften erst bey der Wegführung der Kunstwerke aus Griechenland, um die Namen der Meister desto sicherer zu bewahren, angebracht.

Einem andern Werke, das Winckelmann für griechische Arbeit hielt, hat er eher die richtige Stelle angewiesen, indem er es bey der Geschichte der Kunst unter den römischen Kaisern beschrieb, dem vatikanischen Apoll. Die Hoheit der Idee, die in diesem Gebilde herrscht, die Kühnheit und Majestät der Anlage, überhaupt das große Verdienst in der Erfindung, veranlaßte ihn zu jener

---

33) Tratt. prelim. K. 4. §. 117. Vergl. G. d. K. B. 9. Anm. 466.

begeisterten Schilderung, welche dem Werk einen unvergänglichen Ruhm, vielleicht allzuausschließende Werthschätzung erworben hat. Denn glaubte Winckelmann selbst, der Meister des Apoll habe weniger gründliche Kenntniß nöthig gehabt als der des Laokoon, so konnte dieß Urtheil nur aus der Wahrnehmung erfolgen, die Statue des Apoll sey wirklich mit geringerer Wissenschaft gearbeitet. Und so ist es auch. Die Form ist zwar höchst veredelt, aber mehr auf der Oberfläche ergriffen als aus der Tiefe der Natur geschöpft. Die Lebendigkeit der Figur entspringt, wie bey der dem Apoll so ähnlichen Diana von Versailles, nur aus der raschbewegten Stellung, aber nicht aus dem schwebenden Ineinanderwirken der Muskeln, wie beym Torso, so daß die Formen mehr an einander gesetzt und abgeglättet erscheinen. Ist es nun fast ausser Zweifel, daß das Werk aus lunensischem Marmor besteht, so möchte die Zeit seines Meisters wohl in die Periode der ersten römischen Kaiser zu setzen seyn. Ob es als Nachahmung irgend eines berühmten griechischen Meisterwerks betrachtet werden müsse, ist durch hinreichende Gründe weder wahrscheinlich noch unwahrscheinlich zu machen; vielleicht aber würde man dieser späte-

ren Kunst Unrecht thun, wenn man zweifeln wollte, daß sie ein solches Werk nicht mehr originell hätte hervorbringen können. Noch immer, und besonders zu Rom, gab es gute griechische Künstler — sie hatten die Meisterwerke der älteren vor sich, um, wenn sie dieselben nicht geradezu nachahmen wollten, durch deren Betrachtung ihren Ideen Erhabenheit und Würde zu geben — aber das Studium der Natur, das tiefe Eindringen in die Geheimnisse der Wissenschaft, der Enthusiasmus für die Lebendigkeit, war gesunken, und konnte selbst durch einen Meister wie Pasiteles nicht mehr zur vorigen Höhe gebracht werden. Darum sind, von dieser bis zur spätesten Zeit herab, die Bildnißstatuen immer die vorzüglichsten an Wissenschaft, weil hier treue Nachbildung der Natur gefordert war.

Obgleich es ausser dem Zweck dieser Betrachtungen liegt, von der Kunst unter den Römern zu reden, so sey es, da die Vergleichung des vatikanischen Apoll einmal dazu Veranlassung gegeben, noch erlaubt, ein anderes Werk zu berühren, welches noch deutlicher als jenes zeigt, daß Würde der Gedanken sich in der alten Kunst immer erhalten, dagegen Wissenschaft stets abgenommen,

und die Darstellung je später, desto unlebendiger geworden. An dem berühmten kapitolinischen Antinous nehmlich offenbart sich noch auffallender als am Apoll, die abstrakte unlebendige Form, das Abwägen und Messen der Theile uud Verhältnisse gegen einander, das Streben nach Kunstschönheit im Ganzen und im Einzelnen — aber die glatte Form bleibt starr und todt. Keine Regung des Lebens, kein Wallen des Blutes, kein Wirken der Muskeln, kein Erzittern der Haut, wie an dem Torso, dem borghesischen Fechter oder der mediceischen Venus — es ist alles nur Masse und Oberfläche. Das Ganze ist aus einer schönen dichterischen Idee entstanden, und gewiß war der Künstler begeistert — aber ihm war die Gestalt nicht in der Natur aufgegangen; es gelang ihm wohl, der alten Meisterwerke äusserliche Würde, Rundung und Vollendung, aber nicht ihre innere Tiefe und Lebendigkeit zu erreichen.

So wird sich ergeben, daß der Künstler nie und nirgends sich über die Natur hinwegsetzen darf, sondern daß die höchste Vollkommenheit des Kunstwerks nur in der vollendeten Darstellung

der schönen Idee durch höchste Lebendigkeit besteht, und daß eben diese Lebendigkeit, welche das Studium der Natur ertheilt, das einzige Kennzeichen ist, woran die Meisterwerke blühender Kunst erkannt werden mögen.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Druckfehler.

S. 9. Z. 2. statt: Fähigkeit, lies: Fähigkeiten.
• 28. Anm. Z. 2. st. sein l. seyn.
• 34. Z. 7. st. Rembrand l. Rembrandt.
• 47. Z. 1. v. u. st. wie l. wo.
• 51. Anm. Z. 3. v. u. st. Ideen l. Idea.
• 74. Anm. **) Z. 4. v. u. st. von l. vor.
• 83. Z. 9. st. individuell — charakteristisch l. individuell-charakteristisch.
• 96. Z. 12. st. lassen l. läßt.
• 100. Z. 5. v. u. st. Lichtparthien l. Lichtpartieen.
• 102. Z. 9. st. cluminirenden l. culminirenden.
• 119. Z. 5. st. entfaltet l. entfaltete.
• 123. Anm. 5. Z. 2. st. ἀνδρίαντων l. ἀνδριάντων.
• 126. Z. 6. st. Statüen l. Statuen.
• 128. Anm. 14. Z. 2. st. ἐτεκμαιρόμεδα l. ἐτεκμαιρόμεθα.
• 134. Anm. 25. Z. 1. u. 3. st. ff. l. seqq.
• 137. Z. 2. v. u. st. schwerförmigen l. schwertförmigen.
• 141. Z. 11. st. pythichen l. pythischen.
• 144. Anm. 45. Z. 1. st. XXXI. l. XXI.
• 149. Anm. 61. Z. 12. st. rührt l. rührte.
Anm. 62. Z. 3. st. (36, 5) zu l. (36, 5.) — Zu.
• 151. Anm. 65. st. S. 11. l. S. 111.
• 154. Z. 2. st. aber l. oder.
• 185. Anm. 14. st. Paus. 5, 18, 5. l. Paus. 6, 18, 5.
• 198. Z. 5. st. von l. vor.
Z. 7. st. war l. ward.
• 202. Anm. 21. st. 4, 3 l. 4, 5.
Anm. 22. st. oben Anm. 60. l. oben S. 149. Anm. 62.
• 218. Z. 6. st. darzuthun l. darzustellen
• 220. Anm. 4. Z. 3. st. Themistokles l. Perikles.
• 243. Z. 9. st. müßte l. mußte.
• 264. Anm. 75. Z. 1. st. Dyonys. l. Dionys.
• 265. Z. 4. st. auch l. nach.
• 294. Z. 2. 6. 11. st. Komposition l. Composition.

Schorn, Ludwig,

Über die Studien der griechischen Künstler

Heidelberg 1818

Don.Lud. 131
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10727776-2